© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1973
PARIS – FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Z5068
G.

Chefs-d'œuvre de la Tapisserie
du XIVe au XVIe siècle

Grand Palais
26 octobre 1973 - 7 janvier 1974

Chefs-d'œuvre de la tapisserie

du XIVe au XVIe siècle

Ministère des affaires culturelles
Éditions des musées nationaux

25068 -9.

COURTAULD INSTITUTE

© Éditions des Musées Nationaux, Paris 1973,
10, rue de l'Abbaye, 75006-Paris

78-1230

Commissaire général :
Francis Salet
Conservateur en chef du Musée de Cluny

Commissaire :
Geneviève Souchal
Conservateur au Musée de Cluny

Conservateur en chef des Galeries nationales du Grand Palais :
Reynold Arnould

Cette exposition a été réalisée par la Réunion des Musées Nationaux
avec le concours des services techniques du Musée du Louvre
et des Galeries nationales d'exposition du Grand Palais;
elle sera également présentée au Metropolitan Museum of Art à New York
du 7 février au 19 avril 1974.

Cette exposition n'aurait pu avoir lieu sans le concours
du Metropolitan Museum of Art de New York et du Musée des Cloisters,
qui ont bien voulu accepter d'y faire figurer
quelques-unes de leurs plus précieuses tapisseries.

L'Exposition que nous présentons au public n'a pas la prétention de répéter ni de renouveler celles qui se sont faites naguère dans le domaine de la tapisserie (1). Elle procède d'un autre esprit. Limitée dans le temps – XIV^e^, XV^e^ et début du XVI^e^ siècle – mais étendue dans l'espace et dans la diversité des genres, elle rassemble quelques œuvres majeures d'un art qui s'est nourri, en ce temps, de la ferveur des élites et de l'admiration des foules. Sans doute l'exposition imaginaire dont nous rêvions – des chefs-d'œuvre quasi inconnus, riches d'une beauté singulière et d'une fascinante puissance d'envoûtement – a-t-elle buté contre la dure réalité : mainte pièce, qui eût émerveillé le visiteur du Grand Palais, nous a été refusée, remplacée ici par une œuvre de moindre éclat. Du moins le consensus des prêteurs fut-il assez large pour donner naissance à cette anthologie, d'un très haut niveau, de la tapisserie médiévale.

Pourtant rien n'eût été possible sans l'accord d'étroite coopération, récemment décidé par les Pouvoirs publics, entre le Metropolitan Museum de New York et la Réunion des Musées nationaux. De cet accord, voici à Paris la première manifestation : il suffit d'un coup d'œil dans les salles ou sur le catalogue pour mesurer l'effort consenti par nos collègues et amis du «Met» en faveur d'une entreprise voulue en commun. Pour la première fois il est donné au public parisien d'admirer *les Preux* et *la Chasse à la licorne* du Musée des Cloîtres, *la Millefleurs rose* ou *la Rédemption* du Metropolitan, et beaucoup d'autres merveilles. Réciproquement, la France prendra la même part à l'exposition qui se fera par la suite à New York sur le même sujet. Tous nos amis des USA sont d'ailleurs entrés dans le jeu de cette coopération franco-américaine, ceux du musée de Boston – dont on verra ici l'admirable *Narcisse* –, de Baltimore, de Cleveland, de Detroit, de Honolulu, de Manchester, de Toledo, de Washington. Les Européens, Angleterre, Belgique, Hollande, Italie, Suède, et surtout l'Église d'Espagne et l'URSS ont apporté eux aussi une contribution essentielle. Nous tenons à leur dire notre très amicale reconnaissance. Et de même aux services français du Mobilier national, des Monuments historiques et des Musées, ainsi qu'à l'Institut de France, qui ont accepté les servitudes d'une collaboration très souhaitée. Quelques collectionneurs ayant bien voulu abandonner pour un temps à notre convoitise des trésors qu'ils entourent d'affection et qui sont peu connus du public, il est inutile de dire quelle gratitude nous leur devons.

(1) Depuis la dernière guerre et pour ne citer que les plus importantes, *La Tapisserie française du Moyen Age à nos jours*, Paris, Amsterdam et Bruxelles, 1946, Londres et New York, 1947, Chicago, 1948; *Mostra di Arazzi francesi dal medioevo ad oggi*, Venise, 1953; *Franske vaevede billedtaepper*, Copenhague, 1954; *Franske billedtepper*, Oslo, 1958; *Tapisseries flamandes d'Espagne*, Gand, 1959; *Le XVI^e^ siècle européen*, Paris, 1965; *La Tapisserie Tournaisienne au XV^e^ siècle*, Tournai, 1967; *La Tapisserie Tournaisienne au XVI^e^ siècle*, Tournai, 1968; *Tapisseries héraldiques et de la vie quotidienne*, Tournai, 1970.

De la diversité d'une telle exposition devait naître l'occasion d'une mise au point de nos connaissances touchant la tapisserie médiévale. Le catalogue a été rédigé dans ce sens par Mme Souchal. Mais peut-être est-il bon de rassembler en un bref aperçu les enseignements, nécessairement dispersés, des notices.

L'histoire de la tapisserie de lisse dans l'Europe du Moyen Age et de la Renaissance n'est pas de ces sujets – tels ceux d'architecture, de sculpture, de peinture – qui mobilisent les gros bataillons des historiens de l'art. Elle souffre, de ce fait, d'un déplorable retard. Pourtant le XIX^e^ siècle et le début du XX^e^ avaient été marqués par d'admirables travaux : les Müntz, les Guiffrey, les Wauters, les Pinchart, publiant des textes d'archives, définissant les articulations essentielles d'une longue et belle histoire, avaient fondé solidement une science qui était alors nouvelle. Cette veine n'a certes pas été tout à fait négligée : des études sur la production d'Arras, sur celles de Tournai et de Bruxelles, ont ajouté à nos connaissances. Mais comment ne pas voir que, depuis la première Guerre mondiale, la plupart des ouvrages ne font que répéter ce qui est assuré, transformer en doctrine ce qui n'était qu'hypothèse de travail – ainsi pour les «millefleurs» de 1500 la fameuse théorie des ateliers ambulants des Bords de la Loire –, ou même remplacer la vérité par l'erreur, en attribuant par exemple la verdure bourguignonne du Musée de Berne à Charles le Téméraire alors que Pinchart (1865) et Stammler (1889), qui avaient publiés tous les textes, ne s'étaient aucunement mépris sur une emblématique qui est celle de Philippe le Bon. Mais il y a plus grave : l'histoire de la tapisserie médiévale a été faussée par le parti pris nationaliste – France royale ou Pays-Bas bourguignons ? – ou, dirai-je, «municipal» – Paris ou Arras ? Arras ou Tournai ? Bruxelles ? – De telles recherches méconnaissent les vérités du bon sens. Seuls les textes d'archives et non l'examen des œuvres – sinon pour la question, souvent difficile à trancher, du travail en haute ou basse lisse – peuvent nous renseigner sur la production de tel ou tel centre, éclairant par là même l'histoire économique bien plus que l'histoire de l'art. Attribuer, par analyse stylistique ou technique, telle tenture à Tournai, c'est sous entendre qu'il existe un style ou une technique de Tournai reconnaissables. Et c'est s'aventurer bien loin quand on sait qu'il y avait des métiers dans toutes les villes des Pays-Bas bourguignons, et même sans doute dans certains villages, ce qui explique l'incroyable rapidité d'exécution des immenses suites du Moyen Age, évidemment distribuées, pièce par pièce, à des ouvriers très nombreux – que ces ouvriers passaient facilement d'un centre à l'autre, à quelques lieues de distance, emportant avec eux leur savoir et leurs habitudes – que peintres et cartonniers n'étaient point des sédentaires, non plus que les autres artistes,

et que la création ne s'enfermait pas dans les limites d'une cité : c'est un arrageois Bauduin de Bailleul qui dessina la tenture, hélas perdue, de la Toison d'Or pour Philippe le Bon qui la fit tisser à Tournai sous la direction de deux maîtres établis dans cette ville, après qu'il en eut vu les esquisses ou les cartons transportés jusqu'à Bruges. En 1456, les échevins d'Arras protestaient que les lissiers s'en allaient pour «demourer en aultres villes comme Valenciennes, Tournai, Bergues et autres». L'historien devra s'interroger sur les raisons de cet exode – dont on a un indice dès 1393 – mais il est significatif de la mobilité de la main-d'œuvre et par conséquent de la diffusion, dans tous les Pays-Bas, des mêmes procédés techniques. Ainsi la recherche du lieu de tissage apparaît-elle un jeu assez vain, sans portée et non dépourvu d'artifice. Il n'est jamais question, pour les spécialistes, d'attribuer une tapisserie du XV^e^ siècle aux ateliers de Louvain, qui furent pourtant actifs et réputés, ou de Lille, qui a travaillé pour les Médicis, d'Enghien, d'Audenarde, de Gand, de Malines, de Middelbourg, de Valenciennes. Pour donner à Bruges le *Saint Anatoile* de Salins, il a fallu la force convaincante d'un texte précis. Quant à Bruxelles, où l'on connaît sous Philippe le Bon les noms de quelque cinq cents lissiers, c'est tout juste si on lui consentait naguère (non sans contestation) la *Justice de Trajan et d'Herkenbald* de Berne, sur laquelle plane la grande ombre de Van der Weyden. Une thèse récente fait peut-être la part trop belle à la capitale du Brabant, mais le bon sens enseigne qu'une si abondante production, comportant évidemment des tentures historiées, n'a pas pu disparaître tout entière, tandis que celle de Tournai se serait assez largement conservée.

Pourtant les attributions à Tournai se sont imposées, s'imposent encore, avec une lancinante monotonie, en raison des achats nombreux et connus faits par les ducs Philippe et Charles à Pasquier Grenier. Il apparaît cependant qu'on s'est longtemps mépris sur les activités de cet important personnage. Qu'il ait été fabricant n'est pas assuré et le titre de «marcheteur» – basselissier ? – qui le désigne en 1449 n'implique pas un sens très précis et ne vaut peut-être pas pour la suite de sa carrière. En possession d'une solide fortune immobilière, il léguait en mourant des cartons, non pas des métiers ni des stocks de laine. Pasquier Grenier était devenu de toute évidence un entrepreneur de haut vol – il était marchand de vin, ce qui, aux Pays-Bas, représentait une activité d' «import-export» aussi bien que de tapisseries – capable de susciter et de rassembler des commandes parmi les riches amateurs des cours princières, d'organiser, peut-être à grande échelle, l'importation des matières premières, laine et soie, or et argent, de faire dessiner et d'entreposer des cartons, de distribuer des tâches, évidemment gigantesques vu le nombre des tentures qu'il a fournies, entre des ateliers qui n'étaient

pas tous enfermés dans les remparts de Tournai, capable d'attendre, grâce aux crédits bancaires et à ses propres capitaux, des paiements trop souvent différés ou d'organiser l'exportation de ses produits par les grands ports internationaux de Bruges et d'Anvers. Il n'est guère étonnant que son nom apparaisse si souvent dans les textes. Cela ne signifie pas qu'il ait eu la moindre part à l'élaboration d'un style : on sait bien qu'il livrait à sa clientèle aussi bien de somptueux ensembles historiés, l'*Alexandre* en 1459, la *Passion* en 1461, l'*Histoire d'Esther* en 1462, le *Chevalier au Cygne* la même année, la *Guerre de Troie* en 1472, que de modestes verdures avec bergers, paysans ou bûcherons.

Une histoire semblable fut sans doute, à Bruges, celle d'un Dine Raponde ou d'un Jean Arnolfini, plus tard de Richard Danis et de Michel Lottin «marchant de tapisseries», à Tournai de Philippe Scellier qui, à la fin du siècle, fournissait des cartons à un lissier de Bruxelles et à un autre d'Audenarde. De telles pratiques ont évidemment contribué à diffuser dans tous les Pays-Bas un style uniforme, ce qui rend illusoire la prétention de fonder l'histoire de la tapisserie sur des appréciations stylistiques qui tendraient à distinguer la manière des différents centres.

D'autant que les lissiers du Nord ont essaimé un peu partout. On sait bien qu'ils ont fondé en Italie des ateliers, précaires à vrai dire pour la plupart. Celui de Ferrare, cependant, a travaillé plus d'un siècle avec des «flamands» comme Jacomo de Flandria et Pietro di Andrea, des tournaisiens comme Mille et Rinaldo Grue. A Sienne, Jacquet, fils de Benoît d'Arras, a tissé à partir de 1442 plus de quarante pièces dont une *Histoire de saint Pierre* pour Nicolas V. Ne s'est-il rien conservé de cette production, même limitée ? L'*Annonciation* du Metropolitan Museum, qui semble présenter dans ses éléments d'architecture des incrustations de marbre à la manière des Cosmates, a-t-elle été tissée dans la Péninsule ?

La même réserve s'impose en ce qui concerne Arras dont la production a précédé celle dite de Tournai, laquelle n'apparaît guère, dans toute sa dimension, avant 1443. L'industrie tapissière en Artois, suscitée peut-être par la Comtesse Mahaut dès le début du XIV^e^ siècle – elle faisait des achats à Arras en 1311 et 1313 –, développée par Philippe le Hardi avant même qu'il eût hérité le comté de son beau père Louis de Male – en 1371 il distribuait 60 sous «a plusieurs varlez tapissiers demorans à Arraz» dont il avait visité les ateliers – a connu une renommée qui a sans doute aveuglé les historiens : toute tapisserie de la première moitié du XV^e^ siècle est réputée arrageoise et on se plaît à en déceler l'origine au vu de certains détails, les

petits nuages courts en lignes parallèles, les feuillages déchiquetés qui semblent trembler et vibrer à la surface du tableau. Mais sur quoi fonder pareille affirmation ? La seule œuvre «documentée», la tenture de la cathédrale de Tournai tissée à Arras en 1402, ne les montre qu'avec parcimonie et la mode est prompte à imposer partout, dans le même temps, les mêmes formules décoratives. Si importante qu'ait été la production, attestée par des textes nombreux, des ateliers d'Arras, elle se heurtait déjà à la concurrence : la tapisserie était déjà pratiquée à Bruxelles depuis le XIV^e^ siècle, et la liste, dès longtemps publiée, des inscriptions des maîtres, compagnons et apprentis, entre 1417 et 1446, est fort longue. Les «legwerckers» bruxellois étaient-ils, dès 1404 et 1406, des fabricants en basse-lisse ? Toujours est-il qu'ils ont abondamment produit, que leurs tentures ne différaient pas nécessairement de celles d'Arras et qu'il s'en est peut-être conservé que nous sommes impuissants à reconnaître. Dans la collection de tapisseries que Jean de Saint-Pol, duc de Brabant († 1427), gardait en son palais du Coudenberg — il en prêta quelques-unes en 1415 à son oncle Jean sans Peur — il devait bien s'en trouver qui sortaient des ateliers de Bruxelles.

On n'oubliera pas davantage que la production d'Arras, déclinante vers le milieu du siècle, n'a pas cessé pour autant, et cela même après la prise de la ville par Louis XI en 1477. Elle a donc longuement cohabité avec celle que nous attribuons à Tournai et pourquoi aurait-elle été différente ? En 1447 Philippe le Bon acquérait de Guillaume au Vaissel, marchand d'Arras, une chambre de verdure animée par des figures d'enfants se rendant à l'école et, pour la compléter, achetait à Tournai des pièces semblables.

Il est certain cependant que Tournai a pris le pas sur Arras et l'on devrait réfléchir aux raisons qui ont détourné Philippe le Bon de son fief d'Artois pour donner sa préférence à une principauté ecclésiastique qui était enclavée dans ses terres, mais ne relevait pas vraiment de son autorité. Les historiens, s'ils posent la question, sauront sans doute y répondre. Notons seulement que l'industrie tapissière d'Arras, au temps de Philippe le Hardi, n'était pas organisée autrement que celle de Tournai soixante-dix ans plus tard. On sait aujourd'hui que Hugues Walois et Jean Cosset cumulaient déjà, eux aussi, le commerce du vin et de la tapisserie. Quand on voit dans les textes que ce Jean Cosset, valet de chambre du duc de Bourgogne, était à même de fournir chaque année, et pendant vingt ans, une ou plusieurs tentures, on comprend bien que toutes ne sortaient pas de ses propres ateliers et que ce grand marchand sous-traitait les commandes. Mais il était capable de mobiliser, sur l'ordre du duc, un atelier pour tisser sur place, au château de Hesdin, une suite des *Douze pairs de France*. Cette solide organisation s'était-

elle détendue sous Philippe le Bon et pourquoi ? Les artisans d'Arras s'obstinaient-ils au travail en haute-lisse alors que l'heure de la basse-lisse était depuis longtemps venue, ses avantages reconnus à Bruxelles et sans doute à Tournai et ailleurs, puisque Charles VI par exemple possédait de nombreuses tapisseries de ce type ?

Mais les techniciens ne sont guère penchés sur ces problèmes de fabrication ni fourni un assez grand nombre d'examens; les archéologues n'ont pas davantage donné un contenu précis ni une origine etymologique satisfaisante aux expressions «marcheteur», «tapisserie de marche, à la marche, de marcheterie». Si le mot «marche» semble s'opposer, en des textes nombreux, à celui de «haute lisse», on doute qu'il représente la pédale du métier horizontal. On doute aussi que Jean Peliche, par exemple, «marcheteur de Puy en Auvergne» soit un fabricant en basse-lisse : il apparaît plutôt comme un intermédiaire puisqu'il se plaint, en 1449, d'avoir reçu de Pasquier Grenier des tapisseries qui ne sont pas «de la fine estoffe que estre doivent». Ainsi l'apparition dans les ateliers du Nord d'un nouveau procédé de tissage reste-t-elle enveloppée d'obscurités. Il serait nécessaire de collationner et de critiquer tous les textes qui semblent se rapporter au métier de basse-lisse.

Restent les problèmes concernant les ateliers de Paris, sans doute les plus anciens d'Europe Occidentale, puisqu'il en est fait mention dès 1303. L'étude n'en a guère progressé. On s'est surtout contenté de répéter ce que l'on sait de Nicolas Bataille. Il semble bien que ce «varlet de chambre» du duc d'Anjou soit responsable de la confection de l'*Apocalypse* d'Angers et de quelques autres tentures qu'il lui commanda, mais qu'il devint rapidement un grand marchand, à même de fournir à la cour un nombre incroyable de tapisseries qu'il n'a certainement pas fait tomber de ses propres métiers, lesquels n'y pouvaient suffire : dans la seule année 1395 il fournissait au seul duc de Bourgogne cinq pièces ou tentures différentes. D'ailleurs il vendait aussi bien, en 1393 par exemple, des tapisseries «d'euvre d'Arras». Il en fut de même de Jacques Dourdin qui, en 1387-1388 était payé pour des «draps de haute liche faits de filé d'Arras» — et de Pierre de Beaumetz qui en 1388 fournissait à Philippe le Hardi des tentures mesurées à l'aune d'Arras, tout comme la *Passion* que le parisien Jean Lubin vendait au duc la même année. La mention dans les textes de mesures faites en aunes d'Arras (0,70 m environ) ou en aunes de Paris (1,20 m environ) donne certainement des précisions importantes sur l'origine de telle ou telle série; encore faudrait-il appliquer à ces questions une recherche prudente et méthodique. On voit bien que la célèbre *Bataille de Roosebecke*, achevée en cinq ans par l'arrageois

Michel Bernard, était mesurée en aunes d'Arras – cinquante six aunes – puisqu'elle dépassait la longueur, déjà exceptionnelle pour une seule pièce, de trente-neuf mètres; en aunes de Paris, elle en aurait atteint plus de soixante sept. Mais un Jacques Dourdin dont l'activité fut intense et d'une impressionnante régularité de 1386 à 1395 – il a fourni plus de quarante tentures aux résidences d'Isabeau de Bavière, de Louis d'Orléans et du duc de Bourgogne –, un Pierre de Beaumetz qui avait Philippe le Hardi pour seul client, un Jean Lubin et d'autres tapissiers parisiens tels Simonnet des Champs, Jean Pignie, Guillaume Mulot et surtout Robert Pinçon qui fit une *Apocalypse* en 1391, sont quasi tombés dans l'oubli, au bénéfice de Nicolas Bataille qui a connu la chance de voir survivre une de ses œuvres.

On a dit que la guerre civile, puis l'occupation anglaise en 1420 avaient ruiné l'industrie tapissière de Paris, mais on doit s'interroger sur une destruction aussi soudaine et aussi complète : dès 1421 il n'y avait plus que deux tapissiers dans la capitale, trois, dont une femme, en 1423, aucun en 1438. Pourtant d'autres métiers de luxe, l'orfèvrerie par exemple, continuaient de faire vivre un grand nombre d'artisans. Peut-être Jean sans Peur, un moment maître de la ville, Henri V et le duc de Bedford, alliés de Philippe le Bon, ont-ils volontairement brisé toute concurrence faite aux ateliers du Nord.

Ainsi sur l'organisation même de la production, un des faits les plus étonnants de l'histoire économique et artistique du Moyen Age, il reste pour l'historien de la tapisserie beaucoup à chercher et sans doute à trouver dans les textes. Mais ce ne sont pas là les seuls, ni même les véritables problèmes.

On doit réfléchir à la finalité d'une si abondante production. Il est clair en effet qu'aucune demeure princière n'était susceptible d'accueillir sur ses murs des tentures de quelque dix pièces dont chacune avait couramment cinq mètres de haut sur dix de long. Seules les «tentures de chœur» de la fin du XV^e^ siècle ont été tissées à la mesure des sanctuaires qu'elles devaient décorer. Ce n'est pas vrai, au XIV^e^, de l'*Apocalypse* du duc d'Anjou, qui n'est venue que plus tard à la cathédrale d'Angers où elle tenait malaisément au XIX^e^ siècle, bien qu'incomplète; ce n'est pas vrai davantage de l'*Histoire de Gédéon*, de la Toison d'or, exécutée pour les «fêtes» de l'Ordre, mais dont les cent mètres de longueur ne s'accordaient aucunement aux dimensions des églises où se célébraient les cérémonies – on sait qu'elle n'était pas tendue à Notre-Dame de Bruges pour la fête de 1468, – et moins encore à l'exiguité des salles où le duc présidait le «chapitre».

Les collections rassemblées par les rois et les princes étaient à vrai dire beaucoup trop considérables pour servir à un usage courant : Philippe le Hardi laissait en mourant soixante-quinze tentures, encore son inventaire est-il partiel. Son frère Jean de Berry en avait vingt-huit à Bourges et Mehun. Henri VIII d'Angleterre en possédait en nombre impressionnant. François Ier conservait, dans son seul garde meuble parisien, plus de deux cents tapisseries. On sait par une miniature célèbre des *Très riches Heures* de Chantilly comment ces pièces étaient présentées, vaille que vaille, repliées, contournant une cheminée, peut-être même coupées. On les emportait d'une résidence à l'autre et même en campagne, ce qui est assez étonnant : s'il est vrai que Charles Quint a perdu au siège de Metz l'*Histoire du Fort roy Clovis* héritée de ses ancêtres de Bourgogne, on se demande pour quelle tente, pour quel gîte d'étape incertain il avait besoin d'une tenture dont les six pièces devaient s'étendre sur quelque soixante mètres de long.

La plupart de ces œuvres étaient entreposées en magasin, à toutes fins utiles. Philippe le Bon fit bâtir vers 1440 une salle voûtée en son hôtel d'Arras «pour y mettre et surement garder pour le feu sa dicte tapisserie». A ce service étaient affectés six gardes et douze valets, sans compter les rentrayeurs qui réparaient ces tentures fatiguées par de continuels déplacements.

Plus encore que des tissus d'ameublement qui servaient à lutter contre le froid en même temps qu'à décorer les murs, les tapisseries représentaient par leur prix, comme l'orfèvrerie d'or et d'argent, un investissement de capitaux en quête d'emploi. De puissants motifs d'ordre économique ont poussé les ducs de Bourgogne et les Habsbourg qui leur ont succédé à favoriser dans leurs états du Nord l'art de la lisse, substitué à la production drapière frappée par la concurrence anglaise. Ces princes avaient pareillement intérêt à absorber le plus possible cette production et à la faire connaître à quiconque était en mesure d'y aider. Nul cadeau n'était d'ailleurs plus prisé de ceux qui n'étaient pas à la source de cet art original et somptuaire : après le désastre de Nicopolis en 1396 Philippe le Hardi propose des tentures à Bajazet qui répond à ses ambassadeurs qu'il «prendrait grant plaisance à voir draps de haulte lice ouvrez a Arras... car de draps d'or et de soie en Turquie le roi en avait assez largement». De tels cadeaux ont servi maintes fois la diplomatie et la politique. En 1393, les tapisseries données au roi Richard II d'Angleterre ainsi qu'aux ducs d'York, de Lancastre et de Gloucester n'ont peut-être pas été étrangères à la signature d'une trêve franco-anglaise de vingt-huit ans, cautionnée par le mariage de Richard et d'Isabelle de France. Et de même, en 1411 et 1416, Jean sans Peur cherchait à s'attacher au parti anglais par des dons de tapisseries. Lorsque en 1472, les échevins de

la ville et du Franc de Bruges achèteront à Pasquier Grenier la *Guerre de Troie* pour l'offrir à leur très respecté seigneur Charles le Téméraire, le geste, d'ailleurs imposé, ne sera pas non plus sans arrière pensée politique. Mais bien souvent la générosité était le seul mobile de ces dons; il arrivait qu'un prince commandât une tenture à seule fin de l'offrir au roi, ou à un parent. François Ier en 1533 puisera dans son garde-meuble afin de donner à Clément VII, venu d'Italie pour marier le prince Henri et Catherine de Médicis, «une grant riche pièce de tapisserie», la Cène d'après Léonard de Vinci – qui est encore conservée au Vatican.

Réserve de capital et moteur d'activité économique, réserve de cadeaux et accessoirement arme non sans tranchant de la diplomatie, la tapisserie était aussi et peut-être surtout – avec l'orfèvrerie – moyen d'affirmer le rang, la richesse et par conséquent de rendre tangible la puissance d'un prince. On n'hésitait pas à pendre les tentures dans la rue, au péril du soleil ou de la pluie, lorsque de grandes réjouissances, le mariage à Bruges du Téméraire en 1468 par exemple, rassemblaient le peuple autour de son seigneur. Lorsque Philippe le Bon revint à Paris en 1461 pour le sacre de Louis XI, il chercha et réussit à éblouir les Parisiens non par le déploiement, mais par l'accumulation de ses plus riches tentures car «pour la multitude qu'il en avoit les faisait tendre les unes sur les autres» en son hôtel d'Artois.

Parmi les problèmes qui sollicitent l'historien de la tapisserie, ceux qui concernent la technique devront être étudiés avec plus de soin qu'autrefois. La publication, par l'équipe de l'Inventaire général, d'un «livret de prescriptions» vient fort opportunément combler une lacune et donner aux étudiants et amateurs les précisions indispensables. Aucune monographie de tapisserie n'est valable sans un examen minutieux, principalement de l'envers – le plus souvent caché par la toile qui renforce la pièce. C'est là plus qu'à l'endroit que s'aperçoivent les réparations, les reprises, les ajouts dont aucune tapisserie ancienne n'est exempte. Il est évident que nous ne prétendons pas avoir procédé à ces examens approfondis sur les œuvres ici rassemblées. Du moins avons-nous essayé de réunir le plus possible de pièces à fils d'or, tant les contemporains attachaient d'importance à ce détail : «tapis à or», «rehaussé d'or» ou au contraire «sans or», précisent presque toujours comptes et inventaires. Il reste en France bien peu de pièces de ce genre : le crime culturel de 1797, qui a brûlé, pour récupérer le métal précieux, la plupart des tentures royales, a privé notre pays de ses œuvres les plus prestigieuses et le grand public croit volontiers que la tapisserie est pur travail de laine. Mais ce qui se voit du Moyen Age dans les Musées français n'est le plus souvent que production courante. Dans les textes, nombre de commandes princières

stipulent l'emploi de trame de soie, de fils d'or ou d'argent, ce qui justifie toujours des prix très supérieurs à la moyenne. L'*Histoire de Gédéon* «la plus riche de la terre par ce temps» était tout entière d'or et de soie. Ce goût de la somptuosité ne s'est pas perdu au XVI^e^ siècle et c'est de cette époque que datent les merveilleuses tapisseries à fils d'or qui se conservent à l'étranger. Si rien ne subsiste en France de celles de François I^er^, ses Actes et son Inventaire montrent combien de pièces rehaussées d'or, d'argent et de soie il avait acquises, le plus souvent à Anvers et sortant des ateliers de Bruxelles. Nous souhaitons que le visiteur examine de ce point de vue certaines tapisseries exposées ici et admire l'éclat chatoyant – plus vif encore autrefois – que leur donnent les fils d'or ou d'argent dont elles sont parsemées.

Quant aux problèmes proprement artistiques de la tapisserie du Moyen Age et de la Renaissance, ils concernent d'abord l'iconographie. Il n'est pas toujours facile d'identifier les sujets. Du moins trouvera-t-on dans ce catalogue quelques précisions et rectifications importantes. Mais des questions d'ordre général se posent, qui n'ont pas été abordées. Comment et par qui étaient choisis les sujets à représenter? On comprend bien que les bergeries, les scènes de genre, les verdures n'étaient pas, sauf exception, tissées à la demande, mais en série et gardées en magasin en attendant l'acheteur qui en ferait l'acquisition. Mais il n'en allait pas de même pour les grandes suites historiées. Il est probable que le duc d'Anjou a imposé à Hennequin de Bruges le thème de l'Apocalypse et que la gigantesque tenture d'Angers a eu une influence déterminante car rien, semble-t-il, n'avait été fait dans ce genre auparavant. On est assuré pareillement que les tentures de chœur des années 1500 ont été conçues pour honorer le patron de telle ou telle église – saint Pierre à Beauvais, saint Etienne à Auxerre, les saints Gervais et Protais au Mans; ce sont donc des œuvres «concertées». Pour les tapisseries civiles on a le droit d'hésiter. La *Bataille de Roosebeke*, de Philippe le Hardi, la *Bataille de Liège*, de Jean sans Peur ont été commandées tout exprès en vue de commémorer des événements récents. Lorsque en 1388 le duc Philippe offre une *Vie de sainte Marguerite* à sa femme Marguerite de Flandre, on peut croire qu'il l'a fait faire à son intention. Et de même lorsque Jean sans Peur en 1412 donne au dauphin Louis de Guyenne une *Tradition des fleurs de lis à Clovis*. Mais dans d'autres cas on ne peut que poser la question avec prudence. L'histoire du *Fort roi Clovis* – couronnement de Clovis, roi de France, défaite de Gondebaud, roi de Bourgogne, et renouvellement de l'alliance entre les deux princes – comporte-t-elle une allusion politique? Est-ce un don de Charles VII à Philippe le Bon revenu dans la fidélité capétienne? Ou une commande de Philippe, soucieux d'afficher cette fidélité retrouvée? On admet volontiers que l'*Alexandre* de 1459 – dont deux pièces se conservent

au palais Doria à Rome – vise à représenter le duc de Bourgogne, la duchesse Isabelle et Charles, le prince héritier, sous le couvert de Philippe de Macédoine, de sa femme et de leur fils Alexandre. Mais Philippe le Hardi avait déjà un *Clovis* qu'il donna au duc de Lancastre et un *Alexandre* qui figure parmi les tapisseries envoyées à Bazajet. De même pour la *Guerre de Troie* livrée en 1472 : Philippe le Hardi avait acquis de Jacques Dourdin un *Hector de Troie* dont il fit présent au Grand Maître de l'Ordre Teutonique. Il apparaît donc que la plupart de ces histoires étaient traditionnelles depuis le XIV^e^ siècle. D'ailleurs il suffit d'ouvrir les inventaires pour voir que souverains et princes du Moyen Age possédaient tous les mêmes sujets, parfois en plusieurs exemplaires, les *Preux* et les *Preuses*, *Charlemagne*, le *Roman de la Rose*, les *Sept Vices*, l'Histoire de *Fama*, *Perceval*, etc., sans compter, bien entendu, les scènes obligées tirées de l'Ecriture, le *Credo*, l'*Histoire de Notre Dame*, la *Passion*, l'*Apocalypse*. Ainsi on peut se demander si une commande précise était toujours nécessaire pour qu'un grand marchand ait l'idée de faire tisser, à tout hasard, telle ou telle tenture historiée; la demande était assez forte pour qu'il ne courût pas grand risque à constituer des stocks et la réputation d'un Pasquier Grenier lui venait sans doute de ce qu'il possédait en magasin un bon nombre de tentures prêtes pour la vente. On sait bien qu'il en était ainsi au XVI^e^ siècle : la «bourse» des tapisseries d'Anvers était un grand entrepôt où chacun trouvait ce qu'il cherchait. Mais dès le XIV^e^ siècle, les comptes portent souvent des mentions très précises, par exemple : «que Mgr a fait acheter», ce qui signifie achat et non commande particulière. Et l'on devra réfléchir à quelques faits assez éloquents : lorsque en 1386, pour les deux mariages célébrés en même temps de son fils Jean et de sa fille Marguerite, Philippe le Hardi se fait livrer par Jacques Dourdin cinq tapisseries – ou peut-être davantage – croit-on que l'événement ait été prévu assez longtemps d'avance pour laisser le temps de les tisser ? Et de même les pièces pour lesquelles Jean Cosset reçoit la somme considérable de 2 100 écus en 1402, à l'occasion du mariage d'Antoine, second fils du duc de Bourgogne. On se gardera de généraliser, tant sont nombreuses du XIV^e^ au XVI^e^ siècle les tentures manifestement «concertées». Mais il faut admettre que beaucoup d'autres furent exécutées non sur commande princière, mais à l'initiative, plus ou moins hasardée, des grands entrepreneurs. Voilà qui pourrait expliquer l'énormité et surtout le rythme d'une pareille production : comment livrer, année par année, tant de tapisseries si les marchands devaient attendre chaque fois, avant de mettre sur métier, le bon-vouloir d'un prince, le choix du sujet, le dessin et peut-être l'approbation des esquisses, la confection des cartons ? Mais l'autre pratique pose évidemment la question de la date d'exécution, laquelle doit alors être antérieure, – mais de combien d'années ? – à celle de l'achat indiquée par les comptes.

En l'absence de textes probants, les problèmes de datation sont d'ailleurs toujours difficiles. L'étude stylistique ne fournit qu'une approximation, le plus souvent contestable, et qui ne concerne jamais que l'exquisse et la première «édition» d'une tenture. L'examen des costumes, des armures ne donne qu'un *terminus a quo*, car nulle mode ne peut être représentée avant d'avoir vu le jour, mais peut se perpétuer dans les arts plastiques longtemps après son abandon. Il arrive que l'héraldique prête un concours efficace à l'archéologue – qui s'en soucie bien rarement –, à condition qu'il prenne garde que les écus ont souvent été retissés à la diligence d'un nouveau propriétaire : le cas des pièces de Berne est célèbre. Nous avons obtenu le prêt de quelques tapisseries héraldiques choisies tout exprès pour montrer à quel point de précision chronologique peut atteindre la science du blason. On verra aussi que l'identification, par ses armes, du cavalier de Montacute House a permis de reconnaître dans les textes le lissier tournaisien qui a exécuté la pièce. Nous avons été aidés dans nos recherches ou approuvés dans nos conclusions par d'éminents spécialistes qui sont en même temps des amis, le baron Hervé Pinoteau et M. Jean-Bernard de Vaivre. Qu'ils soient ici publiquement remerciés.

Restent les problèmes proprement stylistiques puisque toute tapisserie est un tableau dessiné et peint, justiciable des mêmes procédés d'analyse que la peinture. Mais sur ce point notre science n'a guère progressé. Les spécialistes ont disserté sur le lieu de tissage, mais n'ont pas cherché à surprendre le secret des artistes qui se sont exprimés par l'art de la lisse. Pourtant ce sont eux, et eux seuls, qui doivent compter au yeux de l'historien de l'art.

On ne sait à peu près rien de l'organisation des ateliers de peintres et de cartonniers. Les grands artistes du Moyen Age avaient-ils part à l'élaboration de l'ouvrage ? On sait qu'Isabeau de Bavière commanda à Colart de Laon les patrons de quatre chambres de tapisseries, mais ils lui déplurent. Il semble que le travail était plutôt confié à des spécialistes; ce sont eux qui ont mis au point ce genre de compositions touffues où l'œil a peine à isoler le détail, mais qui «couvrent» à merveille le mur à garnir. Manière tout à fait différente de ce qui se faisait dans la peinture. On peut cependant attribuer un rôle, dans les ateliers d'Arras, à un grand peintre comme Jacques Daret. Il a travaillé avec Bauduin de Bailleul qui était, pour Jean Lemaire de Belges, «faiseur de patrons» et dirigea une équipe de décorateurs qui, dès 1419, multipliait les écus armoriés pour le service de Jean sans Peur en l'abbaye de Saint-Vaast. Faute d'avoir conservé son œuvre principale, la tenture de la Toison d'or, le style de Bauduin de Bailleul nous est inconnu. Quant aux autres, un Robert de Monchaux, un Jacques Pillet, ce ne sont pour nous que des noms.

A Bruxelles, au début du XVI^e siècle, Jan van Roome – à qui l'on a prêté un peu à tort et à travers, une seule de ses œuvres étant attestée – sera lui aussi un décorateur, d'ailleurs en de multiples genres; il ne paraît pas avoir abordé la grande peinture.

Il y a bien entendu des exceptions : Hennequin de Bruges était un peintre et un miniaturiste. Il est le véritable créateur de l'*Apocalypse* d'Angers et, son chef d'œuvre étant conservé, il serait temps que les historiens de l'art s'intéressent au style de cet artiste éminent et nous disent comment il a su, par le lyrisme des formes, transfigurer les miniatures qui ont dirigé son inspiration, non sa main.

Peut-être de nouvelles études conduiront elles à reconnaître dans certaines tapisseries, la manière de tel ou tel maître du XV^e siècle, mais dans l'état présent de la recherche, rien n'est certain.

Nombre de questions devront d'ailleurs être posées auparavant. Celle des remplois de cartons par exemple. Il arrive en effet qu'une scène résiste, par la façon dont elle est traitée, à l'explication qu'on voudrait en donner, ou soit incompréhensible dans le contexte de la tenture. Il est permis alors d'imaginer qu'un carton, d'un autre sujet, a été remployé tel quel et détourné de son sens. Cette pratique devrait donner la clef de mainte difficulté, éclairer mainte obscurité iconographique, rendre compte de maint archaïsme déconcertant.

Des problèmes de même nature concernent les tapisseries à «mille fleurs» – expression qu'il faut réserver, en l'opposant à «scènes de genre», aux pièces dont le fond est tout entier semé de plantes fleuries en sorte que toute volonté de représenter la perspective est bannie. Des personnages, parfois d'échelle différente, sont jetés un peu au hasard, réunis par les liens assez lâches d'une action souvent incertaine. Comme ils se retrouvent quelquefois identiques – ou presque – d'une pièce à l'autre, on en conclut que les tapisseries de ce genre étaient à l'occasion tissées d'après des cartons «préfabriqués» : sur un fond de fleurs indéfiniment répétées, on introduisait des silhouettes humaines sans grande signification dont les lissiers avaient les patrons en magasin. Cependant cette pratique fut sans doute exceptionnelle, réservée à des tentures modestes de sujet imprécis comme la *Vie seigneuriale* de Cluny. Les plus belles mille - fleurs, le *Narcisse* de Boston, la *Dame à la licorne* sont bel et bien des tableaux, certes sans profondeur, mais centrés autour d'une action nettement définie.

Il reste que de tels remplois expliquent l'événement mémorable que fut le procès intenté par les peintres aux tapissiers de Bruxelles en 1476 : ils se plaignaient de n'avoir point part à la confection des cartons, dessinés par des compagnons qui n'étaient pas membres de leur métier, ce qui éclaire singulièrement les procédés en usage dans les ateliers. Le magistrat de la ville ordonna que les tapissiers devraient désormais se limiter au dessin des fonds, arbres et arbustes, fleurs, animaux, tout autre travail étant du ressort des peintres. L'historien devrait donc écarter de la production de Bruxelles les mille-fleurs où le remploi des personnages, presque toujours d'un dessin médiocre, prouve que l'ordonnance en faveur des peintres n'y fut pas appliquée.

Quoi qu'il en soit, leur victoire de 1476 marque certainement l'acte de naissance de ces admirables tapisseries historiées que l'on attribue à Bruxelles, la plupart à fils d'or, composées, dessinées, peintes par des artistes qui s'entendent à merveille à modeler un visage, à varier les expressions et les gestes, à faire éclater le luxe des vêtements et à les faire tomber en plis abondants et harmonieux, à jouer des dégradés qui opposent l'ombre à la lumière, bref à faire œuvre de peintres qui ont retenu la leçon des grands maîtres «flamands».

A considérer l'*Adoration des Mages* du Trésor de Sens ou la *«Vierge Davillier»* du Louvre – datée de 1485 – on comprend que cette rénovation de l'art de la lisse est apparue peu après 1476, et à Bruxelles puisque cette ville ne cessera désormais, et durant tout le XVI^e^ siècle, d'affirmer sa prééminence. Mais on aurait tort de croire que tout s'est fait à Bruxelles même, pendant cet âge d'or de la tapisserie que furent les années 1480-1520. Il s'est conservé des centaines de pièces de «style bruxellois», à lire les textes on en compterait des milliers, outre celles qui ont disparu sans qu'il en soit parlé. Comme naguère à Arras et à Tournai, il a bien fallu que les grands entrepreneurs distribuent les tâches à des sous-traitants, et d'ailleurs il est peu vraisemblable que des centres naguère prospères et réputés aient vu, d'un coup, fermer leurs ateliers. Mais Bruxelles sut leur imposer l'excellence du dessin et de la couleur, en même temps qu'une technique raffinée.

Par des compositions denses où la perspective n'intervient qu'à peine, en multipliant dans les scènes le nombre des personnages, fussent-ils des figurants inutiles, les cartonniers de ce temps maintenaient soigneusement l'autonomie du «tableau tissé» vis-à-vis de «tableau peint» et restaient dans la ligne des traditions décoratives du XV^e^ siècle. L'esprit demeurait «gothique», celui de la Renaissance n'apparaissait que dans la forme et le décor des architectures. Le charme sera rompu lorsque Léon X fera exécuter

à Bruxelles les *Actes des Apôtres*, dessinés à sa demande par Raphaël et riches des plus belles qualités de la grande peinture. L'on aurait tort de planter comme un jalon dans l'histoire de la tapisserie cette date de 1519 qui vit l'enthousiasme des Romains devant sept pièces déjà terminées et tendues dans la chapelle Sixtine : l'œuvre était trop nouvelle, et même superbement ignorante des servitudes qu'impose la technique du tissage, pour imposer d'emblée une révolution stylistique dans les ateliers de Bruxelles. Le chef d'œuvre de Raphaël n'en a pas moins contribué – avec d'autres causes – à orienter la tapisserie dans le sens d'une plus complète soumission aux règles et procédés de la peinture. Maint chef d'œuvre en naîtra, au fil des siècles, mais c'est au moment ou s'ouvre ce nouveau chapitre d'une histoire séculaire et glorieuse que se clôt notre exposition.

F. Salet

Catalogue

rédigé par Geneviève Souchal
Conservateur au Musée de Cluny

Plan du catalogue

(Il suit l'ordre des pièces exposées)

XIV^e siècle	5
Grands cycles du XV^e siècle	6-16
Chasse à la licorne	18-24
Tapisseries à fond de fleurs	25-33
Dame à la licorne	34-39
Tenture de chœur	40-42
Tapisseries héraldiques	43-49
Scènes de la vie quotidienne et allégories	50-68
Tapisseries de style bruxellois	17 et 69-88

Bibliographie

Elle a été réduite aux publications récentes ou essentielles.

Ouvrages cités en abrégé : J.J. Marquet de Vasselot et Roger-Armand Weigert, *Bibliographie de la tapisserie, des tapis et de la broderie en France*, Paris, A. Colin, 1935, XVI-354 p. — Heinrich Göbel, *Wandteppiche*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, I. *Die Niederlande*, 2 vol., 1923, II. *Die Romanischen Länder*, 2 vol., 1928.

1
L'Apocalypse

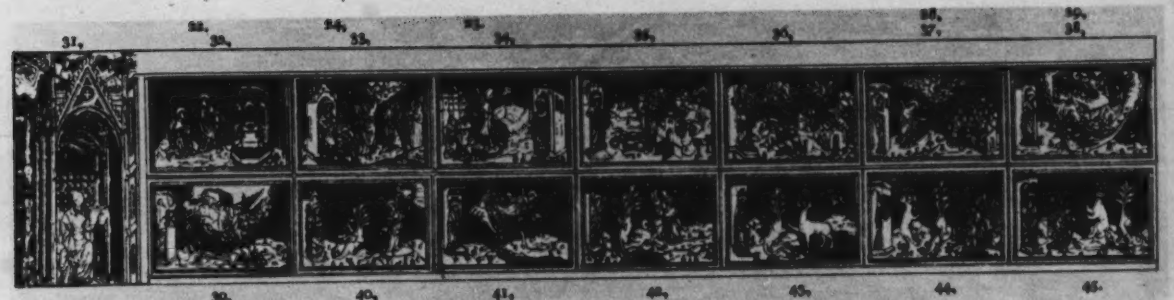
Quatrième pièce

Laine
5 à 6 fils de chaîne au cm

Angers
Musée des Tapisseries

Annonciateur de la fin des temps, telle qu'elle a été révélée à saint Jean par l'ange de Jésus-Christ, le dernier livre de la Bible a connu une grande faveur dans l'art médiéval; mais aucune de ses illustrations n'atteint l'ampleur de la tenture d'Angers qui, premier chef-d'œuvre de l'art de la tapisserie, en reste encore, après six siècles, l'un des plus grands. Seule la quatrième pièce, qui illustre les chapitres XI à XIII (verset 7) de l'*Apocalypse*, est présentée ici.

Les scènes se succèdent en deux registres superposés qui se lisent de gauche à droite, en commençant par le haut, entre des anges musiciens (mutilés) en haut, et une prairie fleurie en bas. A gauche, dans un édicule ouvert, un grand personnage assis est sans doute l'un des gardiens des sept églises d'Asie auxquelles saint Jean adresse son livre; au-dessus, deux anges tiennent les hampes de bannières, celle de gauche aux armes de Louis I^er^ d'Anjou *(de France à la bordure de gueules)*; sur le fond uni, volent des papillons dont les ailes portent aussi les armes du duc d'Anjou ou les hermines de sa femme, Marie de Bretagne. Les quatorze scènes se détachent sur des fonds alternativement rouges et bleus; saint Jean y apparaît toujours, soit comme participant à l'action, soit comme spectateur réfugié dans une sorte de guérite.



Dernière pièce (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15.) — Deuxième pièce (16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24.) — Troisième pièce (25, 26, 27, 28, 29, 30.) — Quatrième pièce (31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45.)

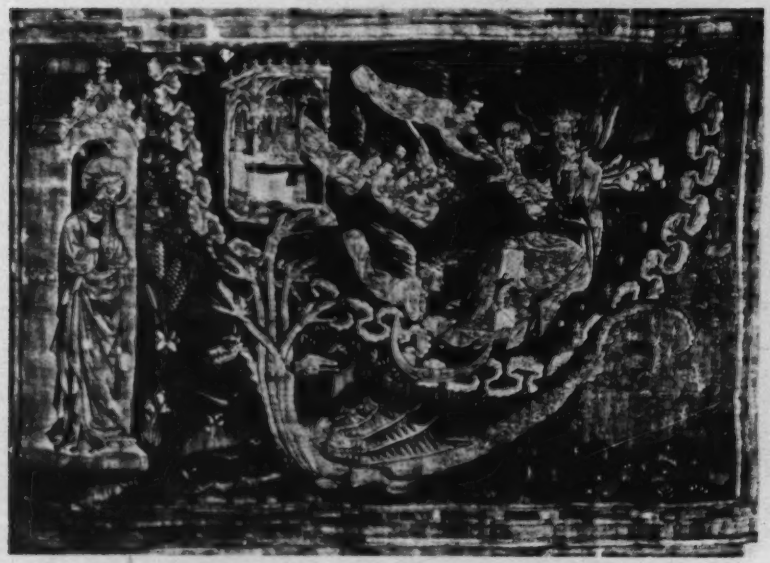
Scène 29 de la tenture (selon la numérotation de M. Planchenault) : l'ange remet à saint Jean un roseau pour mesurer le temple de Dieu et l'autel (*Apocalypse*, ch. XI, versets 1-2). Le fond est encore uni, comme dans toutes les scènes précédentes.

Scène 30 : les deux témoins de Dieu tuent leurs ennemis par le feu qui sort de leur bouche, ferment le ciel pour empêcher la pluie de tomber et changent les eaux en sang (*Apoc.* XI, 3-6). A partir de cette scène, tous les fonds sont parsemés de motifs variés.

Scène 31 : la Bête montée de l'Abîme combat et tue les deux témoins (*Apoc.* XI, 7).

Scène 32 : les hommes contemplent les cadavres des deux témoins et se réjouissent de leur mort (*Apoc.* XI, 8-10).

Scène 33 : les deux témoins, ressuscités par l'Esprit de Vie, montent au ciel, tandis qu'une partie de la ville s'écroule dans un tremblement de terre qui fait périr sept mille personnes (*Apoc.* XI, 11-13).



Scène 35

Scène 36

Scène 34 : le septième ange sonne de la trompette et les vingt-quatre vieillards adorent Dieu (*Apoc.* XI, 14-19).

Scène 35 : des anges emportent auprès de Dieu le fils que la femme revêtue de soleil vient d'enfanter et que le dragon aux sept têtes et aux dix cornes voulait dévorer (*Apoc.* XII, 1-6).

Scène 36 : saint Michel et ses anges précipitent sur la terre le dragon, qui est Satan, et ses anges (*Apoc.* XII, 7-12).

Scène 37 : la femme reçoit des ailes pour échapper au dragon (*Apoc.* XII, 13-14).

Scène 38 : la terre absorbe le fleuve que le dragon a projeté contre la femme (*Apoc.* XII, 15-16).

Scène 39 : combat du dragon contre les descendants de la femme qui observent les commandements de Dieu (*Apoc.* XII, 17-18). Sur le fond rouge, L et M enlacées, initiales de Louis d'Anjou et de Marie de Bretagne.

Scène 42

Le lecteur

Scène 40 : le dragon remet le sceptre du pouvoir à la Bête à sept têtes et dix cornes, sortie de la mer (*Apoc.* XIII, 1-2).

Scène 41 : les hommes s'agenouillent devant le dragon parce qu'il a donné puissance à la Bête de la mer (*Apoc.* XIII, 3-4).

Scène 42 : ils se prosternent aussi devant la Bête qui blasphème contre Dieu et fait la guerre aux saints (*Apoc.* XIII, 4-7).

H 4 m × L 18,50 m env.

Il n'est pas certain que les scènes qui forment aujourd'hui la quatrième pièce lui aient appartenu à l'origine. On sait en effet par les inventaires anciens que la tenture comportait sept pièces; mais elle n'est parvenue au XIX^e^ siècle qu'incomplète et à l'état de morceaux épars. Jusqu'à une date récente, on connaissait seulement, à Angers, quatre lecteurs tournés vers la droite, plus un tourné vers la gauche, et soixante-sept scènes, complètes ou à peu près, ainsi qu'un morceau de la scène 60, un, disparu, de la scène 68, trois représentations de saint Jean et une d'un ange, enfin à Glasgow, deux petits morceaux très restaurés; il faut y ajouter une scène, restaurée aussi, à San Francisco.

Le chiffre sept revenant sans cesse dans l'Apocalypse, on peut évidemment supposer que la tenture comportait sept lecteurs et quatre-vingt-dix-huit petits tableaux (sept fois quatorze), que les sept pièces étaient donc composées de la même façon, avec deux registres de sept scènes chacun, soulignés par des inscriptions aujourd'hui disparues, bordés sur un côté par un lecteur et encadrés, en haut, d'une bande de ciel avec des anges musiciens, en bas, d'une bande de prairie parsemée de fleurs. Dans la plupart des pièces, le lecteur aurait été placé à gauche, dans une au moins, la seconde probablement, à droite. Cependant, s'il est possible de trouver, et dans le texte de saint Jean et dans les miniatures des manuscrits dont le cartonnier a pu s'inspirer, le sujet de quatre-vingt-dix-huit tableaux, l'insertion des scènes manquantes dans celles qui sont conservées a posé un problème jusqu'ici insurmontable, en raison notamment de l'alternance rigoureuse des fonds bleus et rouges; aussi pense-t-on maintenant, faute de mieux, que les deuxième et troisième pièces ne devaient comporter en tout que quatorze tableaux, ce qui ferait, pour la tenture, un total de quatre-vingt-quatre, soit sept fois douze — on reste ainsi dans la symbolique des chiffres sacrés.

Tenture encore la plus longue du monde, en dépit de ses mutilations, l'*Apocalypse* est l'une des rares tapisseries gothiques sur lesquelles on soit bien documenté.

Les comptes de Louis Ier, duc d'Anjou, second fils du roi de France Jean le Bon et frère de Charles V, mentionnent en effet, le 7 avril 1377, un paiement de 1 000 francs au plus célèbre tapissier parisien du temps, Nicolas Bataille, «sur la façon de deux draps de tapisserie à l'istoire de l'*Apocalice* qu'il a faiz pour mons. le duc», puis, à la fin de janvier 1378, un acompte de 50 francs à Hennequin de Bruges «paintre du Roy notre seigneur» pour les «pourtraitures et patrons par lui faiz pour lesdiz tapiz à l'istoire de l'*Appocalice*» (il s'agit des dessins ou des cartons grandeur nature), enfin, le 16 juin 1379, un acompte à Nicolas Bataille de 300 francs sur 3 000 qu'il doit recevoir pour trois autres pièces de la tenture à terminer pour Noël. D'autre part une *Apocalypse* historiée (Bibliothèque Nationale, ms. fr. 403) qui se trouvait en 1373 sur l'inventaire des livres de Charles V au Louvre, est signalée comme manquante lors du récolement de 1380, car «le roy l'a baillé à monsieur d'Anjou pour faire son beau tappis». Nous savons donc qui a commandé la tenture, qui en a exécuté les dessins, qui l'a fait tisser et vers quelle date. Quelques problèmes subsistent cependant.

Le nom de Louis d'Anjou aurait pu se déduire de la présence, sur les tapisseries, de ses armes et de celles de sa femme – et l'on ne s'étonne point de ce qu'une aussi vaste tenture ait été commandée par un prince qui, avec ses frères Charles V, Jean, duc de Berry, et Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, compte parmi les plus fastueux mécènes du Moyen Age. Pourquoi, cependant, le choix de cette austère vision d'écroulement du monde chez un homme qui ne passe pas pour avoir été particulièrement scrupuleux ?

Le thème de l'*Apocalypse* était fréquemment illustré à l'époque romane et dans les miniatures des XIIIe et XIVe siècles, et l'on conserve un grand nombre de manuscrits de cette époque dont quelques-uns – le n° 482 de la Bibliothèque de Cambrai, le n° 38 de celle de Metz, un manuscrit du séminaire de Namur et le manuscrit latin 14410 de la Bibliothèque Nationale, qui provient de Saint-Victor de Paris – présentent des compositions très proches des tapisseries, beaucoup plus que celles du manuscrit prêté par Charles V à son frère. Suivant une habitude constante au Moyen Age, Hennequin de Bruges a donc dû s'inspirer de diverses enluminures, mais il n'est que de considérer *saint Michel combattant le dragon* pour voir ce qu'un grand peintre a pu faire de scènes assez souvent médiocres, transformant les anges debout des miniatures en groupe qui descend du ciel avec une fougue souveraine. Les figures un peu raides des manuscrits sont muées en personnages pleins de vie, aux expressions variées, enveloppés dans des manteaux au drapé abondant et recherché, et les petites illustrations des livres se voient transposées à une échelle murale avec une économie de moyens qui confère aux prophéties grandioses de saint Jean une simplicité monumentale relevée de savoureux accents.

Quant à Nicolas (ou Colin) Bataille, il apparaît fréquemment dans les textes entre 1373 et 1399, soit comme «tapissier et varlet de chambre» du duc d'Anjou, soit comme «tapissier et bourgois de Paris», soit encore comme «marchant» – «marchant de tappiz sarrazinois», est-il même précisé une fois –, et il livre aux grands de ce temps serges et «tapis» de haute lice, qui vont des modestes tapisseries armoriées destinées à couvrir les chevaux du roi aux plus riches tentures «à ymages», tissées de soie et d'or. Sans doute faut-il voir en lui l'un de ces entrepreneurs hardis qui, en relation avec les princes, ont fait la fortune de l'art de la haute lice, art qui apparaît dans un texte parisien de 1303 comme nouveau et qui doit sans doute l'immense développement qu'il connaît dans le dernier tiers du XIVe siècle à la conjonction de ces grands marchands avec des seigneurs aux goûts somptuaires.

L'*Apocalypse*, qui en 1400 arrache des cris d'admiration à un bourgeois d'Arles lors des fêtes du mariage de Louis II d'Anjou avec Yolande d'Aragon, contribua-t-elle au fabuleux développement des tapisseries historiées ? Jusque vers 1360, en tous cas, on ne rencontre guère que des dessins géométriques et des armoiries, puis des «bestelettes». En 1375, 1376 et 1379, Colin Bataille livre à Louis Ier d'Anjou plusieurs «tappiz à ymages», notamment une *Ystoire d'Estor* en haute lice, les *Complexions* et une *Istoire de la Passion*, ainsi qu'un «grant drap de soie d'ouvrage de haute lice» et une *Vie Notre Dame*. Ensuite, si Bataille fournit encore au roi Charles VI, à sa femme Isabeau de Bavière, à son frère Louis d'Orléans, quantité de tapisseries armoriées, il vend à ce dernier une *Istoire de Theseus et de l'aigle d'or*, l'*Istoire de Pentasilée*, celle de *Beuve de Hantonne*, une *Istoire des enfans Regnault de Montauban et des enfans de Riseus de Ripemont* et, pour la chapelle, un *Arbre de vie*. Surtout, le 16 décembre 1397, avec Jacques Dourdin, autre grand tapissier parisien, il passe marché, au prix de 9 livres 12 sols parisis l'aune, pour une somptueuse tenture, «faite toute à ymaigerie d'or et de fin fillé d'Arras», représentant les «Joustes qui piéça furent faictes à Saint-Denis» lors de la réception, dans la chevalerie, de Louis d'Orléans et de Louis II d'Anjou, en mai 1389 – suite qui est mentionnée en 1400 comme déjà livrée, bien qu'elle n'ait pas mesuré moins de 285 aunes 3 quartiers carrés (l'aune de Paris valait environ 1,20 m).

Quelle que soit notre peine à comprendre comment de si énormes surfaces pouvaient être exécutées si vite (cependant les diverses pièces étaient certainement tissées en même temps sur des métiers différents, et plusieurs liciers travaillent côte à côte sur un même métier), un tel exemple, qui n'est

pas isolé, doit nous faire penser que l'*Apocalypse*, dont cinq pièces seulement, sur sept, apparaissent dans les comptes, a été faite dans un laps de temps assez bref. Le style est homogène et les comptes des ducs d'Anjou fragmentaires. D'autre part, en 1380 Louis I^er^ – qui mourra en 1384 – hérite de Jeanne de Naples le royaume de Sicile et, en 1382, il se fait investir à Avignon par le pape contesté Clément VII; or, même si, dans ses actes, il n'a pas fait état de son titre royal avant 1383, il serait étonnant qu'il n'ait point fait représenter, sur des pièces qui auraient été tissées à cette époque, la croix de Jérusalem, emblème des rois de Sicile, à côté de son emblème personnel, la croix à double traverse, qui figure sur la tenture à côté des armes d'Anjou. Contrairement à l'hypothèse qui a renvoyé à une date ultérieure l'exécution des deux dernières pièces, il n'y a donc pas de raison pour que les cinq dont nous avons mention ne soient pas les cinq dernières. Toute l'*Apocalypse* aurait alors été tissée entre 1373, date à laquelle le manuscrit que le roi prêtera à son frère est encore au Louvre, et 1379 – à moins que les 120 livres octroyées par le duc à «Jehan de Burges (autre nom de Hennequin), peintre et valet de chambre du Roy», en janvier 1379, pour «les bons services qu'il lui a fait en faisant certaines pourtraictures», les 50 autres livres que l'artiste reçoit encore le même mois et en juillet, et le solde qui lui est versé le 7 mars 1381, ne soient aussi relatifs à l'*Apocalypse*, ce qui ne repousserait d'ailleurs que d'un an ou deux l'achèvement de la tenture.

Remarquons enfin que trois pièces ont été payées trois mille francs, soit mille francs l'une. Comme un inventaire de 1563 donne des dimensions, par tapisserie, de 5 aunes sur 20 (environ 6 × 24 m), nombre sans doute proche des mesures originelles, on peut en conclure que l'aune carrée a été payée environ 10 francs et l'on comparera ce prix à celui de trois francs l'aune, versé à Bataille en 1391 pour des tapisseries semées d'épis d'orge, destinées à une chambre de Valentine Visconti, femme de Louis d'Orléans, le frère de Charles VI. Quant aux Histoires de *Penthésilée*, de *Beuve* et des *Enfants de Renaud*, payées ensemble 1 700 francs en 1396, elles ne sont revenues qu'à environ 8 francs l'aune carrée. Quoiqu'en laine seulement, moins riche par conséquent que les *Joûtes de Saint-Denis* disparues, l'*Apocalypse* était donc une œuvre de prix et l'on comprend l'exclamation du bourgeois d'Arles : «Il n'est homme qui puisse écrire ni raconter la valeur, la beauté, la noblesse de ces tissus !»

Léguée par Louis I^er^ d'Anjou à son fils Louis II dont la femme, Yolande d'Aragon, la laisse à leur fils, le roi René († 1480) qui, par testament, ordonne sa remise à la cathédrale d'Angers; une des pièces est retenue jusqu'en mai 1490 par Anne de Beaujeu, fille ainée de Louis XI.

En 1782, le chapitre la met en vente, mais ne trouve pas d'acquéreur. Pendant la Révolution et après, elle est employée à protéger des orangers contre le froid, à boucher les trous des murs, à empêcher les chevaux de s'écorcher contre les bat-flanc dans les écuries, etc. Mise en vente en 1843 par l'Administration des domaines, elle est rachetée par Mgr Angebault, puis reconstituée, restaurée, étudiée. Depuis 1954, elle est exposée au château d'Angers, dans un bâtiment spécialement construit pour la recevoir.

BIBLIOGRAPHIE. Hendrick de Marez, *Jan van Brugge*, dans *Onze Kunst*, 2^e^ année, 1903[1], p. 153-163, pl. – Marquet de Vasselot-Weigert, *Bibl.*, p. 42-43 et 123-127. – René Planchenault, *L'Apocalypse d'Angers*, Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques, 1966. – Geneviève Souchal, *Les tapisseries de l'Apocalypse d'Angers*, introduction de René Planchenault, (Milan) Hachette-Fabbri-Skira (1969).

2
Présentation de l'enfant Jésus au temple

Laine
Environ 5 fils de chaîne au cm

Bruxelles
Musées royaux d'art et d'histoire

Cette scène qui faisait probablement partie d'une Vie de la Vierge ou du Christ a appartenu à une tapisserie peut-être composée comme l'*Apocalypse* d'Angers (cf. nº 1), en tous cas en deux registres, car il reste en bas un morceau d'ailes d'ange et le sommet d'un édicule.

Accompagnant les personnages habituels (le vieillard Siméon, à droite, recevant l'enfant Jésus des mains de la Vierge que suit saint Joseph), une jeune femme porte un cierge allumé et, dans un panier, au lieu des deux tourterelles que mentionne saint Luc, les quatre oiseaux de l'évangile apocryphe du Pseudo-Matthieu. Une restauration récente a fait apparaître, à l'extrême gauche, un autre cierge, impliquant la présence d'un assistant de plus. Sur le fond, des branches de vigne ajoutent certainement une signification symbolique à la fonction de décor qu'elles partagent avec les rinceaux des dernières pièces de l'*Apocalypse*.

H 1,53 m × L 2,85 m

D'autres traits encore : type des figures et des nuages, couleurs, exécution, rapprochent cette *Présentation* de la tenture d'Angers. Il est donc tentant d'y voir un vestige de cette *Vie Notre Dame* que le duc d'Anjou achève de payer à Nicolas Bataille en 1379. Cependant, on se contentera de conclure qu'on est probablement en présence d'une de ces productions des ateliers parisiens des environs de 1380, où s'épanouit le style, dit «franco-flamand», de ces peintres du nord venus en nombre, au temps de Charles V et Charles VI, chercher fortune auprès des mécènes français.

Achetée en 1894 par les musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles à la femme du peintre espagnol établi à Paris, Leon y Escosura, qui l'avait exposée pour la première fois en 1876.

BIBLIOGRAPHIE. Marthe Crick-Kuntziger, *Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles, Catalogue des tapisseries (XIV^e au XVIII^e siècle)*, S.l.n.d., n° 1, p. 13-15 et pl. 1. — *L'art européen vers 1400*, 8^e exposition sous les auspices du Conseil de l'Europe, Vienne, Kunsthistorisches Museum (7 mai 1962 - 31 juillet 1962), n° 521, p. 398-399.

3-4
Les Preux

Laine
5 à 6 fils de chaîne au cm

New-York
The Metropolitan Museum of Art
(coll. des Cloisters)

Du XIV^e^ au XVI^e^ siècle, le thème des Preux jouit d'une grande vogue. Attesté dès le XIII^e^ siècle, il est popularisé par un poème du cycle d'Alexandre, *Les Vœux du paon*, composé vers 1312 par Jacques de Longuyon, pour l'évêque de Liège, Thibaut de Bar. Choisis dans les trois «lois» : païenne, juive et chrétienne, ces héros, modèles du chevalier médiéval, sont généralement au nombre de neuf : Hector, Alexandre et César, Josué, David et Judas Macchabée, enfin Arthur, Charlemagne et Godefroy de Bouillon, le conquérant de Jérusalem; dès la fin du XIV^e^ siècle, on leur adjoint parfois Bertrand du Guesclin. Une suite des *Preuses* leur est volontiers donnée en pendant. Sculptés dans la pierre, peints sur les murs ou dans des manuscrits, ils sont aussi représentés dans le vitrail, sur des pièces d'orfèvrerie et des émaux, dans la tapisserie et dans l'estampe; cinq d'entre eux figurent encore sur nos cartes à jouer, quatre comme rois, Hector comme valet.

On a ici, d'une tenture où les Preux étaient groupés trois par trois (quatre manquent aujourd'hui), l'un des héros païens, Hector sans doute, et l'un des chrétiens, Artus (ou Arthur), le roi du cycle de la Table Ronde :

3
Hector

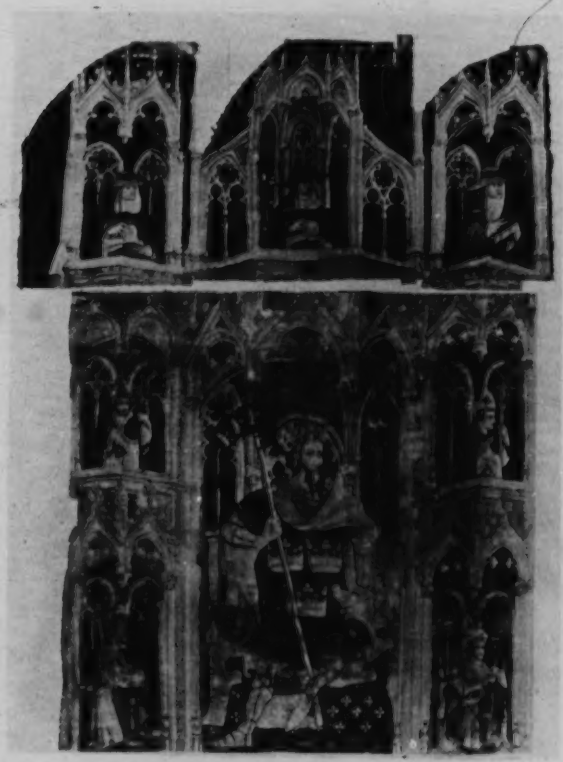
Pour ce Preux on a hésité entre Hector et Alexandre dont les armoiries ont été parfois confondues par les compilateurs de recueils héraldiques. Mais M. de Vaivre a montré que les armoiries *d'or au lion de gueules armé et lampassé d'argent, assis sur une chaise de pourpre et tenant une hallebarde d'argent emmanchée*

d'azur sont, pour la société de la fin du XIV^e^ siècle, celles d'Hector de Troie, Alexandre se voyant donner, à la même époque, deux lions affrontés. Plusieurs armoriaux du XV^e^ siècle, les fresques du château de la Manta en Piémont le prouvent. Mais les armoiries d'Hector ont donné lieu à quelques variantes : ici le champ est de gueules et le lion tient une épée. Le preux est assis sous un dais d'architecture, encadré de sept petites figures dont la plupart sont des guerriers; en haut, au centre, entre deux personnages très restaurés, une femme tenant une fleur se détache sur un fond orné de lettres qui rappellent les fameux y, au sens mystérieux, de la scène de la Grande Prostituée dans l'*Apocalypse* d'Angers.

H 4,06 m × L 2,67 m

Hector

Arthur de Bretagne



4
Arthur de Bretagne

La composition est la même que dans la scène précédente, mais ici les petites figures sont celles de clercs : cardinaux dans le registre supérieur, évêques au-dessous. Le roi Arthur porte, sur le tabard qui recouvre sa cuirasse et sur son étendard, les armoiries qu'on lui voit le plus fréquemment : *d'azur à trois couronnes d'or*, ces couronnes étant celles de ses royaumes légendaires : Angleterre, Ecosse et Bretagne probablement.

H 4,27 m × L 2,97 m

Tête du roi Arthur

La présence, au registre supérieur de la pièce des trois Preux hébreux, de petites bannières, trois aux armes royales, une à celles du duché de Bourgogne, dix enfin à celles de Jean de Berry, troisième fils de Jean le Bon et frère de Charles V, de Louis d'Anjou et de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, *(de France à la bordure engrêlée de gueules)* a permis d'attribuer à la tenture des Cloisters une origine princière : elle aurait été faite sur l'ordre du duc de Berry (1340-1416), l'un des plus grands mécènes du Moyen Age, ou tissée comme cadeau pour lui.

On ne la retrouve pas, cependant, dans son inventaire après décès, de 1416 — car on ne peut la reconnaître dans la suite des *Neuf Preux* qui y est mentionnée comme une œuvre d'Arras avec des fils d'or et d'argent —.

Une explication a été proposée, non sans vraisemblance : la tenture de New-York aurait été offerte en présent — ou peut-être échangée — par Jean de Berry avant sa mort, conformément à l'habitude des princes de ce temps de se faire de riches cadeaux à l'occasion du Nouvel An, de mariages, etc. Un élément de nature a corroborer cette hypothèse est la présence, dans l'inventaire de Charles VI en 1422, d'une tenture des *Neuf Preuses* qui apparaît comme analogue à celle-ci, car elle comportait trois tapisseries avec, «en hault, les armes de Berry et plusieurs petiz escussons»; écussons aux armes, également, du duc Jean, du moins pour la plupart, car il est précisé, lors de la livraison, en 1432, de deux de ces tapisseries au duc de Bedford, régent pendant la minorité de son neveu, Henri VI, roi de France et d'Angleterre, ainsi qu'au moment de l'attribution de la troisième pièce à un «tendeur de tappisseries» du feu roi Charles VI, qu'il y avait en haut les «armes de Berry en petis escussons»; en outre ces textes indiquent que dans la troisième tapisserie, consacrée à Ménalipe, Sémiramis et Lampheto, figuraient «plusieurs autres petiz personnages au dessus de elles»; les deux autres pièces, dites «bien vielz», avaient sans doute déjà perdu les figures de ce registre supérieur. Cette tenture des *Preuses* provenait donc, très certainement, de Jean de Berry; et elle pouvait être le pendant de celle des Cloisters qui, elle, n'apparaît pas dans l'inventaire royal de 1422. Charles VI cependant avait possédé des *Preux* puisqu'en 1389, et encore dix ans plus tard, le tapissier Jean de Jaudoigne, de Paris, est payé pour les avoir réparés; c'étaient peut-être ceux qu'il avait hérités de son père : les «deux tappiz des Neuf Preux» de l'inventaire de Charles V.

Rien ne s'oppose donc à ce que Jean de Berry ait eu en sa possession la tenture de New-York. Il avait d'ailleurs fait sculpter des Preux sur une cheminée de la grande salle de son palais de Bourges; son inventaire de 1401 mentionne une nef de table «poinçonnée aus neuf Preuz» et celui de 1416 vingt «esmaulx d'or, esmailliez de rouge cler, des Preux et Preuzes, qui sont yssus de deux bacins d'or». On sait aussi que des tapissiers travaillaient pour lui en 1385 dans le palais même de Bourges et que, comme ses frères et neveux, il a été client de Nicolas Bataille.

La technique des *Preux* (tissage, gamme restreinte des couleurs) étant celle de l'*Apocalypse*, avec moins de finesse, quelques détails s'y retrouvant aussi, on a conclu que la tenture des Cloisters avait dû être exécutée également à Paris, ou du moins par des liciers formés à la même école. C'est vraisemblable, encore que nous soyons trop mal renseignés sur les caractères respectifs des productions de Paris et d'Arras, les deux grands centres de la tapisserie au XIV^e^ siècle.

Du point de vue stylistique, en tous cas, la différence est nette entre l'œuvre d'Hennequin de Bruges (cf. n° 1) et ces *Preux*, dont les grands personnages sont représentés avec une certaine maladresse, tandis que les petites figures ne s'intègrent pas toujours avec aisance dans leurs niches. On ne peut donc songer au grand peintre et sculpteur de la fin du XIV^e^ siècle, André Beauneveu, qui a placé dans le Psautier de Jean de Berry des figures assises dans des chaires, d'un dessin bien supérieur. Rorimer et Miss Freeman ont cherché des affinités avec des œuvres exécutées pour le duc : sculpture décorative, vitraux, manuscrits, notamment ses *Petites Heures* où une *Annonciation* est encadrée de petits personnages sous des niches, et un traité astrologique d'Albumasar qui présenterait des analogies stylistiques et qui, offert en 1403 au duc, est dû à l'abbé Lubertus sous lequel, de 1394 à 1417, un centre d'enluminure de manuscrits fleurit près de Bruges. Pour M. Meiss cependant, ces *Preux* reflètent la manière des peintres de Charles V (1364-1380) telle qu'elle se développe, à la fin du XIV^e^ siècle, dans la France du Nord-Est et les Flandres. Ajoutons enfin que, si certaines des petites figures, les ecclésiastiques par exemple, sont assez statiques, d'autres ont l'animation de celles qui ornent les manuscrits français du XIV^e^ siècle qu'elles ne sont pas sans rappeler dans plus d'un cas.

En ce qui concerne la date, on a proposé, pour des raisons de style, les environs de 1385, à cause de l'absence de tout élément flamboyant, ou les dernières années du XIV^e^ siècle. Le duc d'Anjou n'étant pas évoqué par une bannière, comme le sont Charles VI et Philippe le Hardi, dans la pièce des Preux hébreux, la tenture a peut-être été commandée après 1384, date de sa mort. De toutes façons, elle peut être attribuée aux quinze dernières années du XIV^e^ siècle.

*La tapisserie d'*Arthur, *sans les cardinaux, mais augmentée de deux figures provenant de la pièce des* Preux hébreux, *fut vendue par J.J. Duveen à M. Chabrières-Arlès qui la prêta à l'exposition rétrospective de Lyon en 1877. En 1932 elle est dans la collection Clarence H. Mackay et achetée par le musée des Cloisters.*

Les autres morceaux, vendus par la firme Duveen au baron Arthur Schickler juste après la guerre de 1870-1871, étaient montés en rideaux, depuis 1876, au château de Martinvast près de Cherbourg. En 1936 ils se trouvent chez l'antiquaire new-yorkais Joseph Brummer. Un don de John D. Rockefeller Jr en 1947 permet aux Cloisters de les acheter, en 91 morceaux.

L'ensemble est alors restauré.

BIBLIOGRAPHIE. James J. Rorimer et Margaret B. Freeman, *The Nine Heroes tapestries at the Cloisters. A picture book*, New-York, The Metropolitan Museum of art, 1953, 24 p., fig. – Millard Meiss, *French painting in the time of Jean de Berry, the late fourteenth century and the patronage of the duke*, (Londres) Phaidon, 1969, vol. I, p. 58-59 et 365, n° 3, vol. II, fig. 445-446. – J.-B. de Vaivre, *Les armoiries d'Hector de Troie dans la tapisserie des Preux aux Cloisters*, à paraître. – *Id. Les trois couronnes des hérauts*, dans *Archivum heraldicum*, 1972, n°s 2-3, p. 30-35; et *Artus, les trois couronnes et les hérauts*, *ibid.*, 1973, à paraître.

5
La Geste de Jourdain de Blaye

Laine
6 fils de chaîne au cm

Padoue
Museo civico

De nombreuses tapisseries médiévales ont emprunté leur sujet au roman et à l'épopée. La plus ancienne que l'on connaisse de ce type illustre une chanson de geste inspirée d'une fable d'Apollonios de Tyr et écrite sans doute dans la première moitié du XIII^e^ siècle, puis développée dans des versions ultérieures dont l'une est sans doute la source directe de la tapisserie; dans la plus ancienne, en effet, Fromont n'est pas l'oncle de Girart et il n'est pas dit qu'il se rend à Blaye en bateau.

Neveu du méchant Hardrez, tué par Amis qui défendait son frère d'armes Amiles et la fille de Charlemagne, Fromont veut venger son oncle sur le vertueux Girart, fils d'Amis. Il se rend à Blaye où celui-ci demeure et il le tue, ainsi que sa femme; puis il contraint Renier de Vautamisé à lui livrer l'enfant de son ennemi, Jourdain, qu'il avait en garde. Mais le fidèle vassal substitue au fils de Girart le sien propre, que Fromont met à mort. Après de nombreuses aventures, Jourdain réussira à venger ses parents et Fromont périra dans les supplices. L'histoire est résumée dans le sixain tissé en haut à gauche de la tapisserie :

«Fromons fist renier traveillier (tourmenter)
tant que sen fil (son fils) ala baillier
a morir pour iourdain sauver
sen signeur quas fons vault lever
mais iourdains puis vengance en fist
sus fromont telle qui souffist».

Le personnage placé au-dessous de cette strophe, bouche ouverte et mains levées, est sans doute le conteur.

Le reste de la tapisserie est consacré au début de l'histoire, qui devait se continuer sur d'autres pièces aujourd'hui perdues.

Fromont s'embarque, pour aller de Bordeaux à Blaye, accompagné de soldats porteurs d'étendards timbrés de son initiale. C'est lui, semble-t-il, que l'on voit au milieu de la barque placée au second plan vers la droite; il ressemble en effet beaucoup, sous son heaume pointu, au vieillard barbu de la rencontre de droite; ce groupe pourrait illustrer la seconde strophe, de quatre vers celle-ci, comme les suivantes :

«Regardes de bordiaus fromon
qui par mer va en de dromon (navire rapide)
a blaives (Blaye) pour gerat (Girart) traiir
sen neveu sen fait ahair» (haïr).

Au centre, les soldats débarquent (sur le pourpoint de l'un d'eux, les lettres a et L); à droite, Fromont, en riche costume civil, est accueilli avec

empressement par Girart, élégamment vêtu du pourpoint collant à ceinture basse à la mode au temps de Charles VI (1380-1422) et de chausses semelées et «parties», blanches et bleues. A droite, devant son château, la femme et la maisonnée de Girart. A gauche de Fromont, un personnage porte au bas de son vêtement une inscription dont plusieurs lettres sont dissimulées en tout ou en partie : «la belle cha ... a».

Au-dessus, trois quatrains – celui de droite tronqué par la mutilation de la pièce sur le côté – transcrivent les saluts du visiteur, de son hôte, et la réponse de Fromont :

«Girart, dieve vous croisse bonté
mes ie vous vieng par amisté
veir (voir) en blaives vo (votre) maison
car mout (beaucoup) vous aing (aime), c'est bien raison».

«Oncles, bien soiiés vous venus
d'amour sui bien a vous tenus
car noblement me venés vir (voir)
honnerer vous doy et servir».

«Sire Girart, v...
bien devons fa...
de luy porter...
menés le a bla...»

H 3,28 m x L 3, 80 m

On ne sait à qui l'on doit le carton de cette œuvre si expressive (que l'on remarque, par exemple, le contraste entre l'élan sincère de Girart et la mine rusée et satisfaite de Fromont). Mais, à une époque où la peinture n'intègre guère les figures dans un paysage, l'artiste a su ordonner ici un vaste panneau, en distribuant les scènes clairement entre un premier plan égayé d'animaux et semé de fleurs schématisées qui rappellent l'*Apocalypse* (n° 1) et un fond de rochers arrondis et de collines plantées d'arbres aux feuilles encore peu modelées, que surmonte un ciel sombre, ourlé d'une bande de nuages festonnés très semblables à ceux de la *Présentation au temple* (n° 2). Proche encore des œuvres du XIV^e^ siècle par le traitement, la *Geste de Jourdain de Blaye* annonce donc le XV^e^ par son aspect narratif et son sens de l'espace. La mode des costumes confirme également l'attribution aux années qui précèdent de peu 1400.

C'est à Arras, rival au XIV^e^ siècle d'une capitale qu'il va bientôt supplanter, qu'on attribue plutôt le tissage de cette pièce. Elle présente en effet des analogies avec la seule tenture que l'on puisse attribuer à cette ville en toute certitude : l'*Histoire des saints Piat et Eleuthère*, exécutée en 1402 par le licier Pierrot Féré pour la cathédrale de Tournai, où elle se trouve toujours. D'autre part les inscriptions sont en dialecte picard.

Notons cependant que, dans un compte de la recette générale de Flandre, allant du 11 mars 1386 au 10 mars 1387, 2 500 livres sont payées «a Jehan Dourdin, demorant à Parys, lesquels monseigneur [Philippe le Hardi, duc de Bourgogne et comte de Flandre, frère de Charles V, de Louis d'Anjou et de Jean de Berry] lui devoit de II tapis sarrasinois ouvrés a or, de la fachon d'Arras, dont il a eu l'un de ystore de la Pomme d'or et l'autre l'istore de Jourdain de Blaya (?),

comme il appert par lettres monseigneur sur ce faictes données le IX d'aoust IIII^xx et VI». Il ne s'agit certainement pas de cette tenture, car la pièce de Padoue ne comporte pas d'or et l'ouvrage sarrasinois était probablement du tapis velu. D'autre part, ce Jehan Dourdin est-il l'homonyme ou le parent de Jacques ou n'y a-t-il pas ici une erreur de prénom? On sait que Jacques Dourdin, l'un des plus célèbres tapissiers de la capitale, partagera avec Nicolas Bataille, à la fin du siècle, le tissage des fastueuses *Joûtes de Saint-Denis* (voir n° 1) et l'on voit que lui ou l'un des membres de sa famille disposait de cartons de l'histoire de Jourdain de Blaye. Or elle est fort rare. En outre les *Noces de Mercure et de la Philologie*, de la cathédrale de Quedlinburg (Allemagne), exécutées vers 1200 au point noué et coupé, montrent que la technique du tapis pouvait parfaitement traduire des modèles à figures; mais rien n'empêchait de tisser le même carton en tapisserie. Que veut dire, enfin, l'expression : de la façon d'Arras? Signifie-t-elle que les sarrasinois qui travaillaient, à Paris, sur un métier horizontal (basse-lice) avaient employé ici le métier arrageois vertical (haute-lice)? Est-ce l'or utilisé qui était particulier à Arras (dans les *Joûtes de Saint-Denis*, «toute à ymaigerie d'or et de fin fillé d'Arras», les fils de métal étaient peut-être d'un type différent, comme le fillé d'Arras l'était de celui de Paris)? S'agit-il d'autres particularités techniques – car le terme employé semble exclure une notion stylistique –, ou est-ce une allusion au dialecte des strophes? On mesure mal les différences qui pouvaient exister, vers 1400, entre les productions de Paris et celles d'Arras, mais, si la pièce de Padoue a été tissée, comme celle de Philippe le Hardi, à «la fachon d'Arras», on comprend qu'elle comporte des vers en picard et qu'elle puisse présenter des analogies avec l'*Histoire de saint Piat et de saint Eleuthère*. Paris, au tournant du XV^e siècle, est encore un centre puissant – il ne déclinera qu'un peu plus tard – et l'on peut bien, pour répondre à une commande, y tisser, dans un dialecte d'une vaste région, des vers explicitant le dessin d'un peintre dont l'origine, peut-être, est toute différente. On ne saurait l'affirmer, mais on ne peut exlure cette hypothèse, la possession des cartons semblant avoir été la base de la prépondérance des grands tapissiers.

Conservée à Padoue, au début du XIX^e siècle, dans un palais que la famille des S. Croce occupait depuis la fin du XV^e au moins et qui fut acheté en 1835 par la municipalité. Une école y fut installée et la Geste de Jourdain de Blaye *servit de tapis dans les grandes occasions jusqu'en 1882. Elle est ensuite restaurée et transportée au Museo civico.*

BIBLIOGRAPHIE. Chanoine Dehaisnes, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans les Flandres, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e siècle*, 2^e partie, Lille, L. Danel, 1886, p. 639. – Roger A. d'Hulst, *Tapisseries flamandes du XIV^e au XVIII^e siècle*. Bruxelles, l'Arcade, 1960, n° 2, p. 7-16 et 296, pl. noir et coul.

6
L'Annonciation

Laine avec quelques fils de métal
5 à 6 fils de chaine au cm

New York
Metropolitan Museum of Art

Assise à droite sous un édicule ouvert, aux arcs cintrés ou aplatis et au pavement orné de motifs multicolores, Marie délaisse son livre étalé sur un pupitre pour écouter l'ange Gabriel qui se présente à l'entrée de l'édifice, à gauche, tenant une banderole avec les mots «Ave gracia plena». Dans le ciel, Dieu le Père envoie l'enfant Jésus portant sa croix en direction de la Vierge qu'a déjà rejointe la colombe du Saint Esprit, tandis que deux angelots tiennent un écu très refait, que Panofsky a pris pour la «pierre d'angle», symbole du Christ à naître; la partie senestre (droite) n'est plus identifiable; la partie dextre (gauche) semble se lire «de gueules à la croix fleuronnée d'or».

H 3,45 m × L 2,90 m.

Ange

Le dessin de cette tapisserie a été rapproché de celui de l'*Annonciation* peinte à Ypres, entre 1394 et 1399 par Melchior Broederlam sur un volet de retable destiné à la chartreuse de Champmol et commandé par le duc de Bourgogne Philippe le Hardi (aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Dijon). J. Rorimer a même trouvé l'analogie de la composition assez grande pour attribuer au maître flamand le carton de la tapisserie.

Il est certain que Broederlam a fourni des projets de tapisserie, puisqu'en 1390 il fait les «petits patrons» de «tapisseries de bergiers et bergierez» pour Marguerite de Flandre, femme de Philippe le Hardi.

Les différences sont cependant sensibles entre l'*Annonciation* de New-York et la peinture de Dijon. Ne retenons pas celles qui ont trait à l'architecture, beaucoup plus développée, d'ailleurs, dans le panneau peint, avec un effet de profondeur plus marqué : les liciers du Moyen Age, par entente de leur art, décor plat qui, à la différence du tableau, ne doit pas trouer le mur, ont souvent supprimé de leurs compositions les éléments qui auraient introduit une perspective trop prononcée; à plus forte raison est-ce le cas en ce début du XV^e^ siècle où le paysage vient à peine d'apparaître. Mais, dans les personnages, les différences sont plus significatives : le geste fougueux et contourné de l'ange de la tapisserie ne se retrouve pas dans la peinture où Gabriel, plus ramassé, les deux ailes dressées, lève les mains à la hauteur de la poitrine pour présenter sa banderole, tandis que la Vierge du tableau, moins allongée, n'a pas non plus, pour exprimer sa surprise, le mouvement de mains étrange et maniéré que montre la tapisserie.

Mieux que par une influence directe de Broederlam, ressemblance et différences entre la peinture et la tapisserie peuvent s'expliquer, semble-t-il, par l'existence d'un modèle commun. Les emprunts étaient courants en un temps où la propriété artistique n'existait pas et le recours à des carnets de modèles chose usuelle. Or cette façon de représenter la Vierge à l'entrée d'un édifice ouvert symbolisant le Temple, avec l'ange à l'extérieur, est particulièrement fréquente dans la peinture italienne des XIII^e^ et XIV^e^ siècles, qui l'a empruntée à l'art byzantin; des Français et des Franco-flamands ont adopté ce type dans le dernier quart du XIV^e^ siècle, tandis que d'autres, au contraire, vont réunir la Vierge et Gabriel dans un intérieur qui, pour les Français, sera une église, pour les Flamands, une chambre bourgeoise. Mais cet emploi, par certains maîtres, de la formule italienne n'a rien de surprenant. Avant la «Renaissance» du XVI^e^ siècle, des vagues d'influence antiquisante, byzantine ou italienne parcourent l'art français qui, de son côté, influe sur l'art des pays voisins. A la fin du XIV^e^ siècle, notamment, et au début du XV^e^, des apports français, flamands et italiens (décelables chez Broederlam) se fondent en une synthèse exquise pour constituer dans toute l'Europe un art courtois, connu sous le nom de «style gothique international», qui culmine dans le chef-d'œuvre peint par les frères de Limbourg pour le duc Jean de Berry, les *Très Riches Heures* de Chantilly.

Le cartonnier de l'*Annonciation* relève manifestement de ce courant international. Selon M. Brandenburg, il serait italien en raison de «l'acanthe qui orne le sommet de l'arcade» et des taches de couleurs de l'architecture qui évoqueraient «la technique cosmate des incrustations polychromes dans le marbre».

Ce que l'on peut savoir du lieu d'exécution de la tapisserie et de son origine n'éclaire guère le problème de l'auteur. Elle a vraisemblablement été tissée à Arras qui est le centre le plus important d'Europe dans la première moitié du XV^e^ siècle; l'occupation anglaise porte en effet un coup fatal à l'industrie parisienne; et l'on trouve ici, à gauche, les végétaux à feuilles découpées, considérés comme typiques de la production arrageoise. Cependant, étant donné les habitudes de travail des liciers, qui «remplissaient» leurs fonds

de motifs auxquels ils étaient habitués, leur existence n'implique pas que les figures soient l'œuvre d'un peintre de la région. Les mécènes s'adressaient à l'artiste de leur choix; il existait aussi des cartonniers qui fournissaient les ateliers de tapisserie; mais nous sommes mal renseignés sur les conditions de leur collaboration et ils pouvaient provenir de régions plus ou moins éloignées; on en a une preuve éclatante, un siècle plus tard, avec le tissage à Bruxelles des *Actes des Apôtres* de Raphaël.

D'autre part, cette *Annonciation* provient d'Espagne, mais on ne sait, en raison du caractère contradictoire des renseignements dont on dispose, si (et depuis quand) elle était conservée à Gérone, ou – c'est le plus vraisemblable – à Tarragone. Les armoiries ont été dites aussi espagnoles, sans qu'on sache sur quoi Rorimer s'est fondé pour proposer successivement le nom des Villanova (une famille Vilanova a joué en effet un rôle important en Catalogne aux XIV^e^ et XV^e^ siècles) et celui des Escales.

Quoi qu'il en soit, l'art de l'Espagne du nord, en ce début du XV^e^ siècle que l'on peut assigner à la tapisserie du Metropolitan Museum, relève du style gothique international et, sans en tirer des conclusions en ce qui concerne le cartonnier de l'*Annonciation*, on rappellera que les influences italiennes rivalisent, outre-Pyrénées, avec celles qui viennent du nord; par exemple, la *Résurrection* brodée sur un antependium de l'église Saint-Félix à Gérone s'apparente à celle d'une des plus belles tapisseries arrageoises du début du XV^e^ siècle conservée au Musée de Cluny; et l'art des Pays-Bas fut particulièrement apprécié par le roi d'Aragon Alphonse V (1416-1458), dont un des courtisans, Dalmacio de Mur, d'abord évêque de Gérone et plusieurs fois ambassadeur, légua à sa cathédrale de Saragosse en 1456 deux grandes pièces de la *Passion* tissées à Arras.

L'Annonciation *apparaît aux États-Unis aux expositions d'art gothique de Chicago (1921) et de tapisseries européennes à San Francisco (1922). Elle est acquise en 1924 par Mrs Harold Irving Pratt qui la prête au Metropolitan museum en 1941, puis la donne en 1949 en mémoire de son mari.*

BIBLIOGRAPHIE. Göbel, *Wtd.* I, p. 232. – Erwin Panofsky, *The Friedsam Annunciation and the problem of the Ghent Altarpiece*, dans *The Art Bulletin*, vol. XVII, 1935, p. 433-473. – James J. Rorimer, *The Metropolitan Museum of Art. Mediaeval tapestries, a picture book*, New-York, The Metropolitan Museum of art, 1949, fig. 2; du même auteur, *The Annunciation tapestry*, dans *The Metropolitan Museum of art bulletin*, t. XX, déc. 1961, p. 145-148. – A. Brandenburg, *C.R.*, dans *Bulletin Monumental*, t. 128[3], 1970, p. 172.

7-10
La guerre de Troie

Laine et soie
6 à 7 fils de chaîne au cm

Zamora, cathédrale

Friand d'histoire ancienne qui n'était nullement ignorée, si elle était connue le plus souvent par des compilations légendaires ou sans valeur, le Moyen Age a particulièrement goûté l'histoire des héros troyens dont nombre de princes, les rois de France notamment, prétendaient descendre. Aussi est-il peu de cycles qui, en tapisserie, aient joui d'une faveur aussi grande et l'on connaît au moins cinq éditions d'une tenture tournaisienne qui compte parmi les productions majeures du dernier tiers du XV^e^ siècle.

Inspirée du *Roman de Troie*, long poème que le clerc normand Benoît de Sainte-Maure composa vers 1184 à la demande d'Aliénor d'Aquitaine, ou, plus exactement, de la traduction latine que Guido de Colonne, juge à Messine, en fit en 1287 et qui fut à son tour retraduite dans toutes les langues de l'Europe, la Destruction de Troie fait l'objet, au XV^e^ siècle, de divers mystères ou récits dont le principal est le *Recueil des histoires de Troie*

que le duc de Bourgogne, Philippe le Bon, chargea son chapelain, Raoul Lefèvre, de rédiger. Mais il n'eut le temps de raconter que les deux premières destructions de la ville par Hercule et, vers 1467-68, semble-t-il, on prit l'habitude d'ajouter à ses deux premiers livres la troisième traduction de Guido de Colonne. Selon J.-P. Asselberghs, cependant, ce pourrait être plutôt la première traduction de l'*Historia destructionis Troiae* qui aurait inspiré le cartonnier. Rien d'historique, bien entendu, dans ces récits, qui ne sont même pas inspirés d'Homère, mais de deux plats faussaires de la décadence romaine, Dictys de Crète et Darès de Phrygie, qui prétendaient avoir assisté au siège et suppriment le rôle des dieux de l'Olympe.

La tenture de Troie comportait onze pièces que l'on peut reconstituer presque complètement au moyen des tapisseries, complètes ou non, qui subsistent des diverses éditions tissées et de trois séries de dessins, huit qui se trouvent au Louvre et présentent l'extraordinaire intérêt d'être parmi les rarissimes «petits patrons» du XV^e^ siècle qui aient été conservés, cinq exécutés par l'anglais John Carter, d'après les tapisseries tendues jusqu'en 1800 dans la grande salle du palais de Westminster, et qui sont conservés aujourd'hui au Victoria and Albert Museum de Londres, et sept faits par un ancien élève d'Ingres, Victor Sansonetti, d'après la tenture, maintenant disparue, du tribunal d'Issoire et publiés par l'historien Jubinal.

Ces pièces énormes, qui se développent, ce qui est exceptionnel, entre des strophes françaises en haut et latines en bas, comportent plusieurs scènes, quelquefois séparées par des éléments d'architecture et pourvues d'inscriptions; mais l'entassement des personnages les rend parfois malaisées à déchiffrer au premier coup d'œil.

La cathédrale de Zamora en conserve quatre qui sont les deuxième, sixième, huitième et onzième.

L'histoire débute par la mission d'Anténor, chargé par Priam d'aller réclamer sa sœur, Hésione, aux Grecs qui refusent. Dans cette tapisserie, dont il ne reste d'autres témoins que deux dessins (Louvre et Jubinal), Mercure montrait aussi à Pâris endormi la pomme de discorde et les trois déesses.

7
Enlèvement d'Hélène

La première pièce de Zamora, seconde de la série, comporte trois scènes. A gauche «Priamus» confie à son fils Pâris le soin d'obtenir ce qui a été refusé à Anténor et de ramener sa tante Hésione. Au centre, dans une composition qui occupe environ la moitié de la tapisserie et où des bateaux

encadrent l'île de Cythère, Pâris enlève Hélène, femme de Ménélas, devant le temple de Vénus. A droite, la jeune femme est accueillie par Priam entouré de sa cour. Inscriptions :

Anthenor rend les respons rigoreux — au roy priant qui en grant apareil
Legitimes et ses fils natureulx — fist convoquer en siege non pareil.
Paris alors recita son resueil — et son songe en soy vantant davoir
Souls promesse des dieux chois nonpareil et soufisant exionne ravoir.

Ad priamus refert iniurias — quas anthenor a grecis pertulit
Cum fratribus ardens infurias — narrat paris quae venus contulit.

Oppinions dentendemens floris — de battues conclusions formee
En grece fut le fils priant paris — lors envoie atrespuissant armee
Dont cassandra dolente et esploree — ahaulte voix plaignoit le dur exil
Lui fortune mauditte et maleuree — dung tant grant lieu plantureux et fertil.

Alexander clarus elegitur — contra grecos princeps excercitus
Per cassandram vatem tunc plangitur — quod ylion rueret funditus.

Apres paris avec son assemblee	noble et puissant sainement arriva
En une ille quon nomme cytharee	ou helayne la tresbelle trouva
Offrant aux dieux le beau temple pilla	ravit de nuit helayne amoult grant joie.
D'un hault chastiau au secours batilla	maint vaillant grec, mais paris va a troie.
Ut grecorum fines applicuit	citharee templum depredatur
Paris pulcram Helenam rapuit	grecus mortique plurimus datur
En triumphes de mondaines honneurs	voies paris plus que mortel vivant
Acompaigne de terriens seigneurs –	le roy priant voult venir au devant
Qui helayne receut de cuer tant grant	quant la choisi si gracieuse et belle
Que tout troyen en soy efroissant	festoient la venue nouvelle.
Paris cito redit ad propria	Helenam fert forma decoratam
Tunc priamus regnans in patria	cum troyanis rem habuit gratam.

H 4,80 m × L 9,60 m

On a aussi, de cette seconde pièce, un dessin de John Carter et un petit morceau au Museum of Fine Arts de Boston, représentant des têtes de soldats.

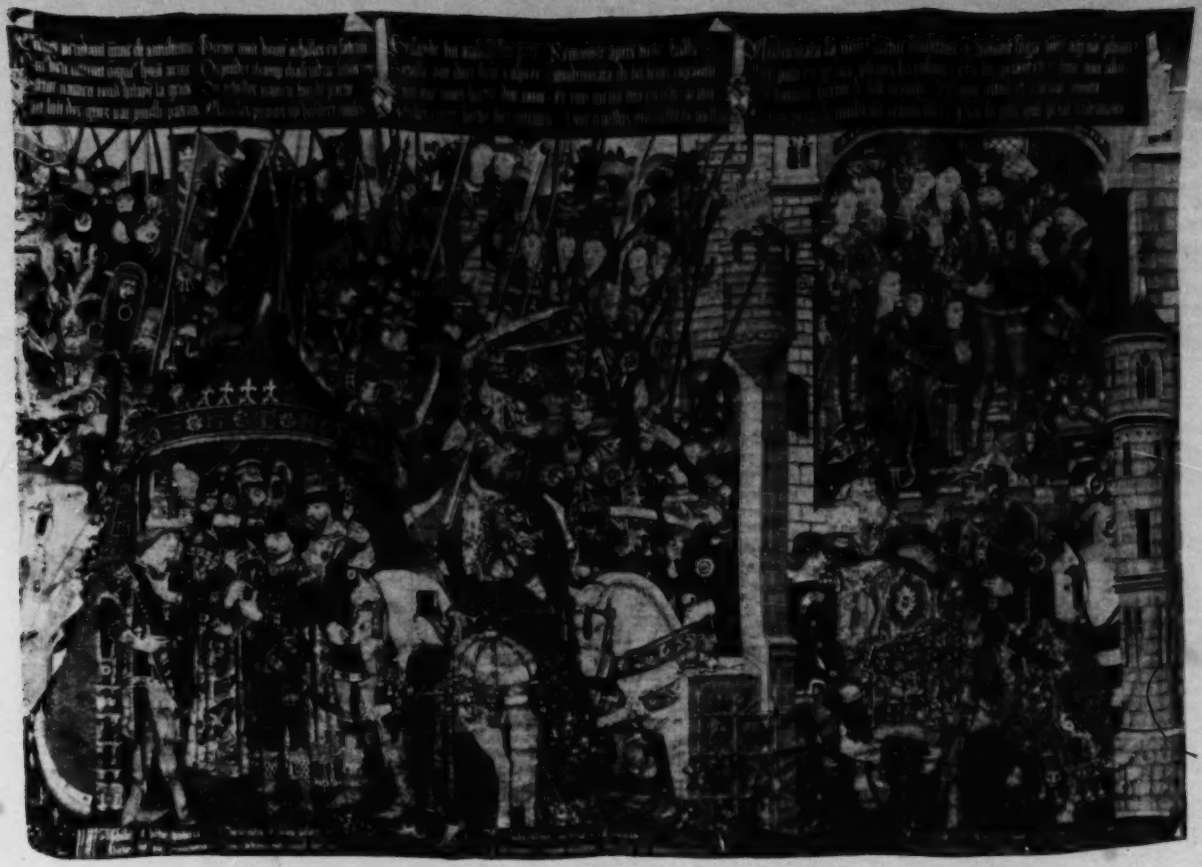
Dans la troisième pièce, reconstituée presque en totalité grâce à un des dessins de Westminster et à une tapisserie de la collection Burrell à Glasgow, Ménélas se lamente, Achille consulte l'oracle de Delphes, Patrocle s'entretient avec le devin Calchâs, les Grecs attaquent le port de Ténédon, Ulysse et Diomède viennent discuter chez Priam de la restitution d'Hélène et Achille s'apprête, en Mysie, à tuer le roi Teutras.

La quatrième pièce, connue de façon lacunaire par un dessin du Louvre et un du Victoria and Albert Museum, montre le débarquement des Grecs devant Troie et la première bataille.

Dans la cinquième, dont seuls, ici aussi, les dessins du Louvre et de Londres conservent le souvenir, la quatrième des vingt-trois batailles recensées sous les murs de Troie fait rage; à droite, les héros troyens sont félicités par les dames.

8
La tente d'Achille

Cette sixième tapisserie est, à Zamora, amputée de son quart gauche qui représentait l'intervention, du côté des Grecs, d'un Sagittaire et qui est connu par un dessin des pièces d'Issoire, une tapisserie du Metropolitan Museum, une autre entrée en 1970 au Worcester Art Museum et un fragment d'inscription en français qui accompagne, dans la collection Burrell, à Glas-



gow, le centre de la septième pièce. Un vestige de cette cinquième bataille apparaît cependant à gauche de la pièce de Zamora; on voit ainsi qu'il y eut au moins quatre éditions de la tenture.

Ensuite, devant la tente d'Achille, «Hector» propose aux héros grecs un combat singulier. Cette scène se rencontre encore dans la tapisserie du Metropolitan Museum et dans les dessins des pièces d'Issoire dont un petit morceau, conservé aussi à New York et qui comporte les bustes d'Hector, d'Agamemnon et d'Achille est peut-être un vestige. Les vers français de la

seconde strophe sont également cousus avec le centre de la septième pièce, à Glasgow.

La huitième bataille se déroule à côté, sous une strophe dont un double incomplet a été vendu avec la collection Roybet, cousu à une scène provenant d'une autre tenture que celle de *Troie*. Un des dessins publiés par Jubinal reproduit cette bataille.

A droite, Hector est armé pour le combat en présence des femmes, malgré les supplications d'Andromaque et de ses fils; au-dessous, partant pour le combat, il rencontre son père Priam. Cette scène, qui figure dans un dessin du Louvre, se trouve aussi dans une pièce du Metropolitan Museum qui provient peut-être de la tapisserie dont les trois autres quarts sont connus par les dessins d'Issoire.

Inscriptions :

Achilles vint impetueusement — en bataille ou ma ung joyant
Qui combatoit moult vertueusement — fort terrible nomme hupon le grant.
Le sagittaire orrible et espantant — polixenar tua en cest effort
Diomedes vertueux et puissant — le sagittaire occit et mit a mort.

Anter unit hunonem* achilles — sagittarius fortiter certavit
Tradit vincti diomedes miles — et latus hostes prostrant.

[* pour : huponem]

Treves pendant comme est acoustume — hector vint veoir achilles en sa tente
Que veu navoit oncques sinon arme — deprendre champ chacundeux se contente.
Hector vaincu rend helayne la gente — ou achilles vaincu fait de partir
Tout lost des grecs par promesse patente — mais les princes ni voldrent consentir.

Achillis it hector tentoria — paciscuntur se solos bellare
Hectori stat pax pro victoria — huic helena duces nolunt dare.

Brisayde fut a calcas son pere — renvoyee apres treve faillie
Bataille yot dure fiere et aspere — andromata de ses seurs compaignie
Estoit aux murs hector dire ravie — le roy menon tua en ceste armee
Achilles cuert hector fort contrairie — vint troillus qui deffit la mellee.

Brisaida calcanti mictitur — andromata muris sublimatur
Per hectorem menon occiditur — achilles per troillum fugatur.

Andromata la mort hector doubtans — quavoit songie vint agenous plourer
Lui porta en grans pleurs les enfans — en lui priant en ce jour non alleer
En bataille hector se fist armeer — ce non ostant et a cheval monta.
Le roy priant le constraint retourneer — par la pitié qu'il print dandromata.

Andormatha de flens excidium — Hectoris quod vidit dormiendo
Offert prolem huic in remedium — priamus hunc vocat retinendo.

H 4,67 m × L 6,90 m

Vient une septième pièce consacrée à la dixième bataille, où Hector est tué, à la célébration de l'anniversaire de sa mort en présence d'Achille qui tombe amoureux de Polyxène, aux essais infructueux du héros pour convaincre dès lors les chefs grecs d'abandonner le siège, puis, après leur refus, à la douzième bataille. Rien ne nous est parvenu de la mort d'Hector, sinon une strophe incomplète qui accompagne les dessins du Louvre, mais le reste de la tapisserie est connu par un morceau de la collection Burrell, un dû Worcester Art Museum et un petit dessin du Louvre.

9
Mort d'Achille

La huitième tapisserie est consacrée, d'abord, aux dix-huitième et dix-neuvième batailles; dans l'une, Pâris combat Ménélas, et Philimenis Agamemnon secouru par Télamon, tandis qu'Archilogus renverse Brinus de Guvells; dans l'autre, au premier plan, Achille tue Troïllus, fils de Priam et d'Hécube et frère de Polyxène, qu'il va trainer, attaché à la queue de son cheval.

Au centre Pâris et ses hommes criblent de flèches Achille, attiré dans le temple d'Apollon par Hécube qui, pour venger Troïllus, lui a promis fallacieusement Polyxène en mariage. Le talon gauche percé – son seul point vulnérable –, le héros grec venu sans armure succombera, malgré une défense qui jonche le sol de morts.

A droite, c'est la vingtième bataille où Ajax, quoique percé d'une flèche, tue Pâris d'un coup d'épée qui lui tranche la joue.

Inscriptions :

Vint Achilles derue et enragie
Faisoit des grecs pour en estre vengie.
Print quen ce jour neussent intencions
Son heaume casse de horions

sus troillus qui grans confusions
Aux mirmidons ses gens conclusions
qua troillus en cloire en grant tempeste
vint achilles qui lui coppa la teste.

Sicut hector troillus inclitus
Mirmidones... penitus

vascat grecos achilles instruit
... troillus destruit.

Entre les pies des chevaulx ce hault chief
Le noble corps par oultrageux meschief
Roy merion sur achilles frappa
Soulx vaillance quen ce roy on trouva

villainement achilles delessa
a la queue de son cheval lya.
dont les troiens par viriles vertus
recouvrerent le corps de troillus.

Sine cine troillus trahitur
Per aquillem, merion vehitur

equi cauda turpiter ligatus
contra grecos troillum lucratus.

Achilles fut par hecuba mande
Polixenne avec tres renomme
Paris estoit en secret en agueit
Sept en tua, paris dun mortel trait

au temple vint pour avoir par contrait
archilogus qui lors fut amort trait.
avingt hommes sus achilles ruans
tue achilles des grecs fleur de vaillans.

Polixenam per hecuba...
Illos du...

achilles archilogus miles
... septem troianos achilles.

Treves faillies en la bataille entra
En ce conflict ayax il rencontra
Paris tira une flesche aledroit
Fiert sus paris par force quil avoit

puissant paris qui bon archier estoit.
sus les troyens grant deluge il faisoit
dentre deux costes ayax la mort senti
de son espee les bajoies fendit.

In aiacem cum festum irruit
Cum sagittis ayax nece ruit

pace fracta paris fortissime
dum paridem necat acerrime.

H 4,81 m × L 9,42 m

En plus de la tapisserie de Zamora, il n'existe de cette pièce qu'un dessin, l'un de ceux du Louvre.

La neuvième pièce voit l'intervention, à la tête de ses guerrières, de la fameuse reine des Amazones, Penthésilée, qui admirait beaucoup Hector

et vient se mettre au service des Troyens; dans une tapisserie du Victoria and Albert Museum de Londres et dans l'un des dessins du Louvre, elle arrive à Troie, combat Ajax Telamon après avoir désarçonné Diomède dans la vingt-et-unième bataille, puis, après la scène où Pyrrhus reçoit les armes de son illustre père, elle renverse le jeune homme d'un coup de lance, au cours de la vingt-deuxième bataille.

Dans la dixième tapisserie, connue par un dessin du Louvre, un de Londres, trois de Dubinal, un morceau de tapisserie à Montréal et une pièce au palais Liria à Madrid, le vingt-troisième combat se déroule, mettant notamment aux prises Pyrrhus et Penthésilée, qui succombe après avoir blessé son ennemi. A droite, Anthénor et Enée trahissent Troie dont de mauvais présages annoncent la fin.

10
Chute de Troie

Onzième et dernière pièce dont, à l'instar de la huitième, n'ont survécu, outre la tapisserie de Zamora, qu'un dessin du Louvre, cette prise de Troie commence par le faux départ, en haut à gauche, des Grecs qui ont récupéré Hélène, mais s'arrêtent à Ténédon. Puis, une brèche ayant été ouverte par les Troyens dans la muraille pour introduire dans la ville le grand cheval laissé par leurs ennemis, ils s'engouffrent par là au cours de la nuit et se livrent au carnage. «Pirus» perce de son épée «Priam» réfugié dans le temple d'Apollon; puis «Polixène», qu'à gauche de la coupole de ce temple sa mère «Ecuba» confie à «Anthénor», est, à droite, livrée par le traître aux Grecs, et «Pirus», qui la rend responsable de la mort de son père, va lui trancher la tête sur la tombe d'Achille, tandis qu'Hécube, folle de douleur, mord le bras d'un Grec. Au-dessus, à droite de la coupole, «Talamonis Aiax» s'empare de la vieille reine, ainsi que de «Cassandra», qui avaient cherché refuge dans le temple de Minerve. Des Grecs démolissent la ville ou, en haut, commencent à se rembarquer. A l'extrême droite, sous un arc gothique, un homme barbu entouré de livres, qui montre la scène à deux jeunes gens, est sans aucun doute l'auteur du récit.
Inscriptions :

Rendue helayne faindirent retourner
Devers troies tout court apres souper
Le grant cheval darain ou ils bouterent
Que saintement a pallas presenterent
les grecs en grece en thenedon souperent.
de nuit en armes aigrement retournerent
mil hommes darmes ia en la ville estant
porte rompue pour ce cheval tant grant

COURTAULD INSTITUTE

Ut helenam greci receperunt
Mille viros equo posuerunt

fugant fingunt nocte rediere
fracta porta palladi dedere.

Symon ducteur du grant cheval darain
Desserura et pour signe certain
Les murs rompus dentrer sont diligens
Priant sen fuit au temple esmeu de sens

les gens darmes qui estoient dedans
bouta le feu pour avertir ses gens
occisions ils firent moult horribles.
Pirrus le tue par ses mains tant terribles.

Eus equus symone regitur
Intrant templo priamus graditur

igne viso muros rupos greci
dat hunc pirrus cum pluribus neci.

Royne hecuba anthenor rencontrant
Effraee de ce de la fuyant
Sus la tumbe ou achilles fina
Que comme un chien enragie forcena

polixenne en garde lui bailla
depuis pirrus la teste lui trancha
dont hecuba fut mise en tel destroit
ceux que trouvoit en sa voie mordoit.

Polixenam tradit anthenori
Tumba patris hecuba furori

hecuba quae sevus pirrus iugulat
dans animum ut canis ulalat.

Les grecs faisant horrible et inhumaine
De la grant troye renommee et haultaine.
Et la ville ardirent excepte
Andromata cassandra ont garde

occision destruirent la cite
Ylion ont abatu et gaste
que des traistres les hostels reserverent.
troye destruite en grece retrounerent.

Troia bello et ylion ruit	vi[illegible] pretar aulas traditorum.
Andromata cassandra quae fuit	strage ducunt has partes grecorum.
Ainsi fine listore miserable	de la cite digne de grant renom
Troies la grant tant noble et honorable	de tant grant bruit de tant excellent nom
De tant grant lor de tant grant mencion	tant richement tant puissament construite
Autorisee par dominacion	iadis en fleur or apresent destruite.
Generose tellus troyanorum	multis olim ornata seculis
Prosapia magnorum avorum	ruina est omnibus oculis.

H 4,77 m × L 9,42 m

Au début de ce siècle, les armoiries des Guzman, Enriquez et Toledo, qui étaient celles du sixième comte d'Albe et d'Aliste, donateur des tapisseries, et qui dataient de la fin du XVI[e] siècle, recouvraient les écus qu'on peut voir maintenant en haut des quatre pièces de Zamora et qui portent les armes de Don Inigo Lopez de Mendoza, deuxième comte de Tendilla et premier marquis de Mondejar (1435-1515). Cependant les tapisseries n'ont pas dû être exécutées pour ce personnage, car son blason, quoique fait sur les fils de chaîne originaux, présente un rouge légèrement différent de celui du reste. M. Gomez-Moreno a donc émis l'hypothèse, fort vraisemblable, qu'elles ont pu faire partie des «tapisseries, brocarts, soies et autres choses», chargeant douze bêtes de somme, que le roi de Naples Ferdinand I[er], réconcilié par lui avec le pape Innocent VIII, lui avait envoyés en 1486, en remerciement de son entremise dans les négociations de la paix que le roi catholique Ferdinand d'Aragon avait envoyé son serviteur rétablir. La tenture de Troie aurait donc appartenu au roi de Naples avant qu'Inigo Lopez de Mendoza y fasse apposer ses armes. Aucun inventaire de ce seigneur n'est malheureusement connu, mais J.-P. Asselberghs a retrouvé une copie de son testament selon laquelle, conformément à une pratique courante à cette époque en Espagne, il ordonna que ses biens fussent vendus «pour subvenir aux frais de ses dispositions testamentaires... Peut-être est-ce à cette vente qu'un ancêtre du comte d'Aliste et d'Albe a acquis les tapisseries».

Ferdinand de Naples aurait donc possédé en 1486 une *Histoire de Troie*, à l'instar des plus grands souverains et mécènes du temps. Le duc de Bourgogne Charles le Téméraire en reçoit en effet une, offerte par la ville et le Franc de Bruges avant le 1[er] septembre 1472; Mathias Corvin, roi de Hongrie († 1490), en avait une autre; le roi d'Angleterre Henri VII informe le gardien de son sceau privé, le 13 mars 1488, qu'il vient d'acheter à Jean Grenier, tapissier de Tournai, onze pièces «of th'istorye of Troye»; enfin le roi de France Charles VIII possède aussi à Amboise, en mai 1494, une «istoire de Troye contenant unze grandes pièces» à laquelle il fera ôter des armoiries pour les remplacer par son emblème, le soleil (une pièce incomplète, la neuvième, en est conservée au Victoria and Albert Museum de Londres et cette modification prouve qu'elle n'a pas été tissée pour lui.)

Jean-Paul Asselberghs avait pensé que la tenture de Naples-Zamora pouvait se placer parmi les plus anciennes éditions de *Troie*, après celle de Charles le Téméraire qui apparaît comme la première. En fait les comptes de la ville de Bruges disent que la tenture fut donnée «à notre respecté seigneur et prince à son instante prière et désir»; cette formule ne signifie-t-elle pas que le duc en avait connaissance et que, féru de cette histoire, il souhaitait l'avoir, parce qu'il l'avait vue en cours d'exécution ou terminée? Or il semble à Mme Nicole Reynaud qu'une première édition avait pu être faite pour Dunois, le bâtard d'Orléans († 1468), l'un des grands capitaines de Charles VII; car il avait, parmi ses tapisseries, «XIIII patrons de Troye»; et, si elle ne l'a pas été pour lui, elle a pu l'être pour un autre seigneur français, comme Charles de France, frère de Louis XI.

Cette hypothèse s'accorde également mieux avec l'origine des modèles. Le Louvre possède en effet, depuis 1899, huit dessins de la *Guerre de Troie* accompagnés de strophes en minuscule gothique soignée, dont le papier est orné de filigranes employés vers 1460-75 et qui sont certainement, non des copies réduites, mais de «petits patrons» destinés à être agrandis à la taille des cartons définitifs; ils présentent d'ailleurs avec les tapisseries, J.-P. Asselberghs l'a bien vu, un certain nombre de différences (dans l'*Armement d'Hector* par exemple (6[e] pièce), Andromaque n'a qu'un enfant, alors qu'il y en a deux dans les pièces tissées; cf. n° 8); cela s'explique par les libertés que l'«agrandisseur» des esquisses a prises avec elles, dans l'intérêt, il est vrai, de son art. Or ces dessins, qui

jusqu'à présent n'avaient été rattachés de manière convaincante à aucun artiste, viennent d'être attribués par Nicole Reynaud – qui prépare une thèse sur ce sujet – aux frères Conrad et Henri de Vulcop, peintres de Charles VII, de sa femme Marie d'Anjou et de son second fils Charles de France, frère de Louis XI. On retrouve en effet leur style et même des motifs précis dans une famille de manuscrits enluminés dont l'un a certainement été fait par eux pour ce dernier prince.

D'autre part, on sait que la tenture d'Henri VII a été achetée à Jean Grenier de Tournai et qu'un an et demi auparavant, le 22 septembre 1486, le roi d'Angleterre accordait sa protection à «Paschal» et «John» Grenier, marchands de Tournai en France, à qui il permettait d'importer des tapisseries dans ses états. Il s'agit donc certainement du plus grand négociant tournaisien de tapisseries, Pasquier Grenier, et de l'un de ses quatre fils. Or ils étaient en relations étroites avec la France et il n'est pas surprenant que Pasquier Grenier ne se soit pas contenté d'y écouler ses productions, mais qu'il ait aussi demandé des cartons aux peintres de la famille royale, qui comptaient certainement parmi les artistes les plus considérables de leur temps. Peut-être cette commande et le premier tissage furent-ils faits pour un seigneur français (Dunois, Charles de France, ou autre) – aux alentours de 1467, si l'on tient compte du temps nécessaire pour tisser ces onze énormes pièces – et, selon Nicole Reynaud, il se pourrait que ce soit cette tenture qui entra dans les collections de Charles VIII; la réfection de l'emblème prouve en tous cas qu'elle n'est pas aussi tardive que si elle avait été faite pour lui. Pasquier Grenier ayant été un grand entrepreneur qui faisait certainement travailler de nombreux ateliers à d'ailleurs pu faire tisser en même temps plus d'une série. Mais la tenture de Zamora est très vraisemblablement une réédition, acquise par un personnage désireux de suivre la mode; elle se place en tous cas avant 1486.

Il est précieux aussi de savoir qu'elle est tournaisienne; car cette cité, où la tapisserie est réglementée dès 1398, va supplanter Arras dès le milieu du XV^e^ siècle, époque à laquelle Philippe le Bon, duc de Bourgogne, s'adresse à deux de ses maîtres pour la confection de la somptueuse tenture de *Gédéon*, destinée à servir de cadre aux cérémonies de l'Ordre de la Toison d'Or; mais on ne sait presque jamais à quel centre rattacher les œuvres qui nous sont parvenues et, de Tournai, on ne connaît actuellement comme productions sûres que cette *Guerre de Troie*, l'*Histoire de saint Ursin* de Bourges et une millefleurs aux armes de Jean de Daillon (n° 44) qui a été identifiée comme tournaisienne à l'occasion de cette exposition. Ces pièces de Zamora et les autres constituent donc un jalon exceptionnel dans l'histoire de la tapisserie.

Leurs dessinateurs sortent aussi de l'ombre, ce qui n'est pas moins rare, et on appréciera aussi de pouvoir comparer, fait unique à cette époque, les petits patrons avec les œuvres achevées et de saisir ainsi toutes les différences que la transposition à grande échelle peut introduire.

Enfin cette tenture est un exemple remarquable du goût de ce temps et, si ses vastes surfaces nous paraissent parfois un peu confuses, leur enchevêtrement correspond bien aux exigences du tissu mural continu que doit être la tapisserie. L'animation et la vigueur sont incomparables, ainsi que la saveur expressive des visages, avec une opposition marquée entre la brutalité des soldats et la grâce de certaines figures féminines. C'est un art qui aura des prolongements à la fin du XV^e^ siècle (voir n^os^ 18-24) et qu'on va retrouver, en attendant, avec tous ses caractères, qu'il s'agisse de la composition, des architectures qui rythment les scènes, ou des personnages, dans un autre des grands cycles du dernier tiers du XV^e^ siècle, la *Vengeance de Notre-Seigneur* (n^os^ 11-13).

Offertes à la cathédrale de Zamora (Espagne), en 1619, par Antonio Enriquez de Guzman, sixième comte d'Albe et d'Aliste, neveu du célèbre duc d'Albe, gouverneur des Pays-Bas pour le roi d'Espagne Philippe II. Un incendie, au début de ce siècle, a amputé la Tente d'Achille *du quart gauche.*

BIBLIOGRAPHIE. A. Gómez Martinez et B. Chillón Sampedro, *Los tapices de la catedral de Zamora*, Zamora, Tip. de San José, 1925, p. 21-31, 63-86, 113-120 et pl. – Jean-Paul Asselberghs, *La tapisserie tournaisienne au XV^e^ siècle*, Tournai, 1967, p. 7-11 et 17-19, pl. p. 43-45; du même, *Charles VIII's Trojan War Tapestry*, dans *Victoria and Albert Museum Yearbook*, 1969, p. 80-84, fig.; et *Les tapisseries tournaisiennes de la Guerre de Troie*, dans *Artes Belgicae*, Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire, 1972, p. 5-94, fig. (extrait de la *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. XXIX, 1970). – Geneviève Souchal, *Charles VIII et la tenture de la Guerre de Troie*, *ibid.*, p. 95-99. – Nicole Reynaud, art. à paraître, dans la *Revue de l'Art*, 1973.

11-13
La vengeance de Notre-Seigneur

Laine et soie

Considérée comme inspirée des *Antiquités Judaïques* de Flavius Josèphe et surtout des apocryphes *Acta Pilati*, cette tenture prend très vraisemblablement sa source dans un des textes littéraires du XV^e^ siècle qui ont traité de la «Vengeance» du Sauveur. Connue déjà par une chanson de geste du XII^e^ siècle, cette histoire, mêlée de légende, comme les aimait le Moyen Age, avait été portée à la scène, au XV^e^ siècle, par Eustache Marcadé († 1440) qui en fit la conclusion de son grand Mystère de *la Passion*. Étiré ensuite en quatre «journées» comportant 22 000 vers et 177 personnages, le *Mystère de la Vengeance de Notre-Seigneur*, imprimé pour la première fois à Paris, en 1491, par Antoine Vérard, avait été joué, semble-t-il, à Amiens en 1446, à Abbeville en 1458 et 1463, à Lille en 1484; il a donc fort bien pu inspirer une tenture; on sait, en effet, depuis Émile Mâle, quelle fut l'influence du théâtre religieux sur l'iconographie de la fin du Moyen Age. Cependant la *Légende dorée* connaît aussi l'histoire et un roman intitulé la *Destruction de Jérusalem*, qui traite du même sujet, a été publié en 1491, chez Jehan Trepperel; plus court et un peu différent, il ne peut être la source de la tenture, mais on voit que le thème était assez connu pour être traduit en tapisserie.

L'histoire, qui se déroule sur plusieurs dizaines d'années, est celle de la punition, à la demande de Justice, des juifs coupables du meurtre de Jésus. L'empereur Tibère, qui avait appris ses miracles et la guérison de Vespasien, atteint de la lèpre, par le voile de Véronique, s'irrite contre Pilate, coupable de la mort d'un si grand prophète; Pilate a beau essayer de se disculper, il est traduit en justice et se suicide dans son cachot. Puis viennent le règne de Claude et celui de Néron, qui ordonne de dresser sa statue dans le Temple; les juifs se révoltent et Vespasien est envoyé avec son fils Titus pour pacifier la Judée; proclamé empereur, il retourne à Rome, laissant Titus qui s'empare de Jérusalem, réduite à la famine et où des scènes atroces se déroulent.

Un inventaire des collections du roi Charles V (1364) mentionne déjà deux «tapis» de Vespasien qui faisaient sans doute partie d'une *Vengeance de Notre-Seigneur*. Au XV^e^ siècle on connaît au moins trois suites de cette histoire, entièrement différentes; l'une, dont deux pièces se trouvent au musée de Tournai et une au Metropolitan Museum, s'apparente à la tenture de César à Berne; dans la seconde, un seul morceau, *Pilate et le messager*, est conservé à l'Oesterreichisches Museum für angewandte Kunst, de Vienne; de la troisième enfin, il reste plusieurs tapisseries dont trois sont exposées ici.

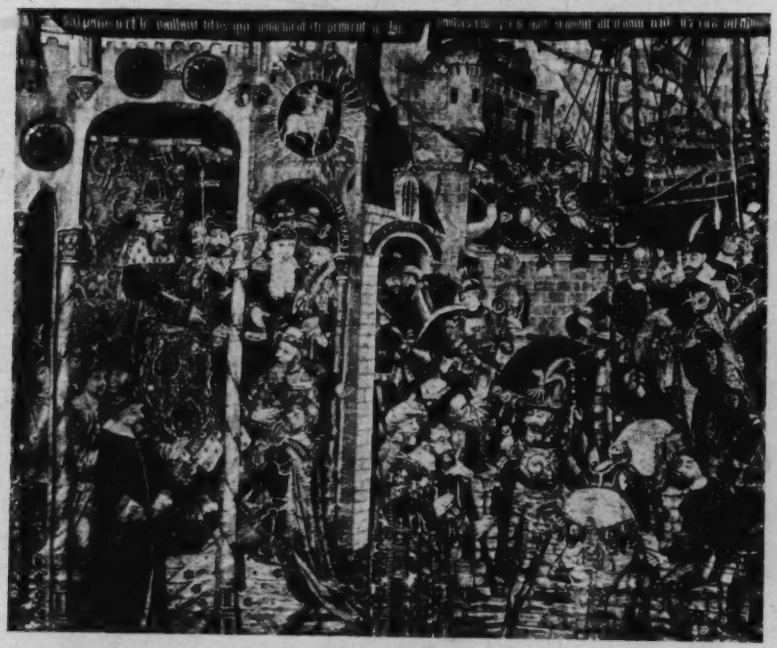
11
Néron envoie Vespasien et Titus en Judée

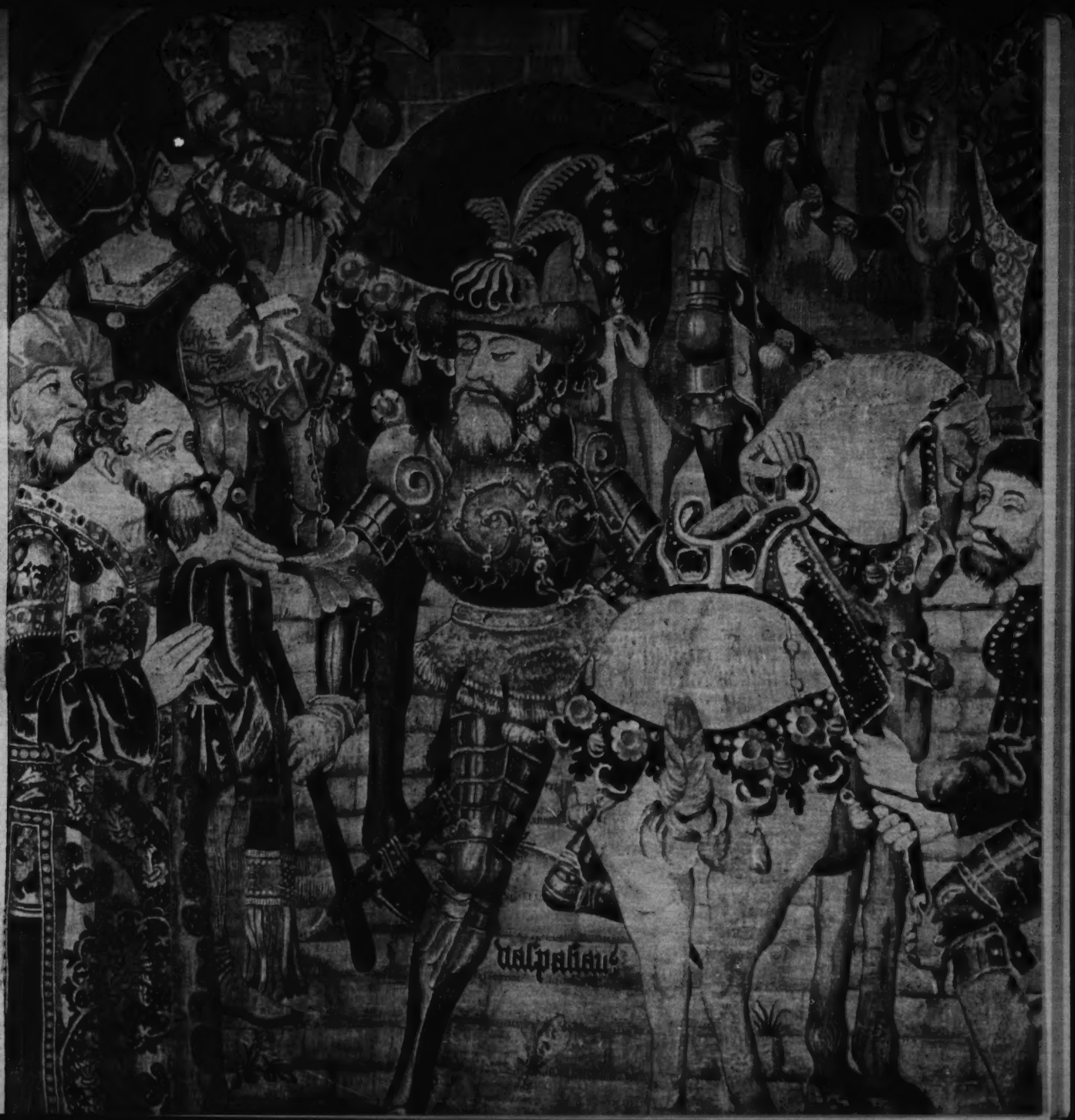
6 fils de chaîne au cm

Lyon
Musée lyonnais des arts décoratifs

C'est effectivement de Néron que Vespasien reçut la conduite de la guerre en Judée; mais ici les préoccupations archéologiques sont nulles et «Nero», dont le nom est répété deux fois, sur sa manche et, en haut, entre les médaillons où est figuré l'aigle à deux têtes, est vêtu en souverain médiéval et porte la couronne impériale fermée, allongée comme une mitre. Entouré d'une cour nombreuse, il donne mission de réduire la Judée à «Vaspasianus» et à «Titus» qui fléchissent le genou devant lui. A droite, devant le mur de la ville, la troupe prend congé; au premier plan «Vaspasianus» s'apprête à monter à cheval. En haut, «Titus» et ses compagnons sortent par une porte fortifiée pour s'embarquer dans un vaisseau déjà chargé de soldats.

En haut, deux banderoles portent des vestiges d'inscriptions : «Vaspasuen et le vaillant Titus qui noblement entreprinrent le fais», «d'autres citez pour le grant renomee au devant d'eux les clefz on aporta».





Les lettres que portent deux arcades, le fourreau de Titus, des bordures de vêtements ou des parties de harnais, semblent n'avoir d'autre signification qu'ornementale.

H 3,80 m × L 4,70 m

12
Couronnement de Vespasien

Environ 5 fils de chaîne au cm

Saumur, Château
(dépôt de l'église Notre-Dame de Nantilly)

Vespasien, ayant réduit la Judée, n'avait plus que Jérusalem à prendre quand, après la mort de Néron et de Galba (69 apr. J.-C.) et tandis qu'Othon et Vitellius se querellaient, il se fit proclamer empereur par l'armée d'Orient. Il est ici couronné par deux personnages mitrés, en présence de son fils «Titus» et d'une foule d'hommes armés.

H 3,12 m × L 3,05 m

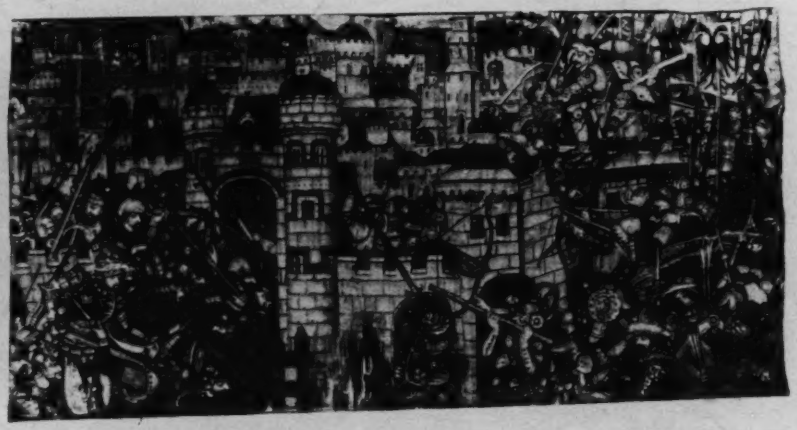
13
Siège de Jérusalem

Environ 5 fils de chaîne au cm

Saumur, Château
(dépôt de l'église Notre-Dame de Nantilly)

Deux autres tapisseries de Saumur représentant des batailles et considérées, jusqu'à présent, comme des scènes appartenant à cette série paraissent à Nicole Reynaud relever d'un autre style et par suite faire partie d'une autre tenture. Sur cette pièce, Titus lance un dernier assaut contre la cité, dont le nom figure en abrégé (Jhrlm), à gauche, au-dessus de la porte qu'enfoncent ses soldats. Une réplique de cette tapisserie, plus haute et moins large, avec des inscriptions latines en bas, se trouve au musée du Bargello, à Florence.

H 2,85 m × L 5,65 m



Moins célèbre que la *Guerre de Troie* (voir nos 7-10), la *Vengeance de Notre-Seigneur* s'en rapproche de façon si frappante, par le style comme par l'exécution, qu'on peut l'attribuer à la fois aux mêmes artistes et au même centre de tissage.

On retrouve en effet, exactement, l'entassement des tapisseries de *Troie* et la façon d'isoler certaines scènes par des architectures identiques (arcades surbaissées ouvertes, flanquées d'arches plus petites, portes percées entre des tours crénelées, calottes aplaties couvrant le sommet des tours, etc.); les personnages sont aussi les mêmes avec leurs coudes pointus, leurs genoux volontiers fléchis et leurs visages au long nez et au menton prolongé par une barbe oblique. Les dessins de la *Vengeance du Sauveur* sont donc certainement dûs aux mêmes auteurs que ceux de la *Guerre de Troie*, c'est-à-dire, comme a bien voulu l'indiquer Mme Nicole Reynaud, aux frères de Vulcop, peintres de la famille royale française (voir nos 7-10). Peut-être le cartonnier «agrandisseur» est-il également le même dans les deux suites.

La date du dessin paraît être aussi celle de *Troie*, soit 1465-1475, époque de la grande activité des Vulcop qui semblent disparaître avant 1479.

Quant au tissage, peut-être un peu plus tardif, il est également identique à celui de la tenture de *Troie*, seule œuvre, avec la *Vie de saint Ursin* de Bourges, qu'on puisse attribuer actuellement à Tournai de façon indubitable. La *Vengeance de Notre-Seigneur* a donc certainement été faite aussi à Tournai et on peut la rattacher à la production de Pasquier Grenier et de ses fils; non sans doute, qu'ils l'aient fait tisser directement dans leurs ateliers — Pasquier Grenier, dit «marcheteur» (c'est-à-dire basse-licier) en 1449, semble s'être rapidement transformé en entrepreneur et marchand et, lorsqu'il meurt, en 1493, ce sont des «patrons» qui apparaissent dans son testament et qu'il partage entre ses fils; son activité devait donc surtout consister en rapports avec la clientèle et en commande de cartons qu'il faisait tisser dans divers ateliers en s'en réservant la propriété. Tournai étant alors, aux dires de Commynes, une «belle ville et très forte», «neutre» et vivant «en toute liberté», mais «fort affectionnée au roy», on ne s'étonne pas que Pasquier Grenier, qui avait de puissantes relations commerciales en France, ait cherché d'autres artistes que ceux des Pays-Bas et se soit adressé aux peintres de Charles VII et de sa famille. Constatation capitale qui explique que, quelques lustres plus tard, les cartons du disciple des dessinateurs de la *Guerre de Troie* et de la *Vengeance du Sauveur*, le Maître de la *Chasse à la licorne*, aient pu aussi prendre le chemin du nord (voir nos 18-24).

La tapisserie de Lyon a été acquise en 1896 de Don Pedro Ruiz à Vittoria (Espagne). Celles de Saumur se trouvaient à l'église Notre-Dame de Nantilly depuis une date indéterminée.

BIBLIOGRAPHIE. Roger-A. d'Hulst, *Tapisseries flamandes du XIVe au XVIIIe siècle*. Bruxelles, l'Arcade, 1960, n° 9, p. 71-76, fig. coul. — J.-P. Asselberghs, *La tapisserie tournaisienne au XVe siècle*. Tournai, 1967, p. 12, 15, 16, 37-38 et pl. 30-32. — Nicole Reynaud, à paraître dans la *Revue de l'Art*, 1973.

14
La vie de saint Pierre

Crucifiement de saint Pierre

Laine et soie
6 à 8 fils de chaîne au cm

Beauvais, Cathédrale

Neuvième pièce actuellement connue d'une tenture racontant, d'après le Nouveau Testament et la légende, les événements de la vie de saint Pierre, cette tapisserie illustre les circonstances de son martyre, telles que les envisageait la piété médiévale : Pierre ayant réclamé d'être attaché à la croix, la tête en bas, le peuple, furieux, voulut le délivrer et tuer Néron, son persécuteur — représenté ici lauré, à gauche —; cependant, l'apôtre intercédait pour lui et Dieu ouvrit les yeux de ceux qui pleuraient : ils virent des anges

détail

avec des couronnes de roses et de lys, et Pierre, recevant un livre, en lisait le texte à voix haute; puis, reconnaissant que les fidèles voyaient sa gloire, il les recommanda à Dieu une dernière fois et rendit l'esprit. C'est ce dernier épisode qui est représenté ici, puisque l'apôtre a les yeux fermés et que deux anges emportent son âme vers Dieu, tandis que deux autres tiennent le livre et la couronne.

L'inscription en haut résume la scène : «Comment saint Pierre fut loyé [lié] en la crois les piés vers/le ciel, les angeles lui apportans couronne de roses et de lis / Et ung livre ouquel il lisoit ce qu'il disoit au peuple.»

Sur le fond, petites banderoles portant le mot «Paix».

A droite, deux écus : en haut, celui de l'évêché de Beauvais, *d'or à la croix de gueules cantonnée de quatre clefs du même, posées en pal;* en bas, celui du donateur de la tenture, Guillaume de Hellande, *écartelé, au premier et au dernier, d'argent à la bande de gueules, chargée de trois marteaux d'or,* qui est de Hellande; *aux deuxième et troisième, d'or à la croix de gueules cantonnée de seize alérions d'azur,* qui est de Montmorency; sur le tout, *de gueules semé de trèfles d'or, à deux bars adossés du même,* qui est de Nesle-Offémont. Les tapisseries complètes de cette suite comportant ces écus aux quatre angles, on a la preuve qu'il manque ici la partie gauche, peut-être une scène ou deux, car les autres pièces en comptent un nombre variable.

En bas, une bande florale rapportée.

H 2,50 m × L 1,50 m

On sait par l'inscription, aujourd'hui disparue, de la dernière pièce et par l'inventaire du trésor de la cathédrale de Beauvais, en 1464, que cette tenture fut donnée par l'évêque Guillaume de Hellande qui la «fist faire» en 1460. Fils de Robert, seigneur de Hellande en Caux et de Jeanne de Montmorency, elle-même fille de Jean de Montmorency, seigneur de Beausault et de Breteuil en Beauvaisis, et d'Isabeau de Nesle, il fut archidiacre de l'église de Reims, puis évêque de Beauvais où il fit son entrée le 24 août 1444, l'année de la trêve survenue entre les rois de France et d'Angleterre; il aurait regardé comme une bénédiction particulière de son épiscopat cette suspension, tant attendue, des hostilités, d'où le mot «Paix» semé sur une tenture qui aurait été un «monument public de sa joie». C'est possible. Mais il faut voir surtout dans ce mot la devise personnelle de l'évêque; on la retrouve en effet sur d'autres œuvres de Guillaume de Hellande que signale l'inventaire de 1464, notamment un bancquier, deux pièces pour la chaire de l'évêque et cinq coussins de tapisserie vermeille semée de verdure.

La date de 1460 figurant autrefois sur la dernière pièce, il est probable qu'elle correspond à l'achèvement de la tenture; d'ailleurs dans un codicile ajouté à son testament en décembre 1460 ou 1461, Guillaume de Hellande, qui mourra peu après, reconnaît avoir donné la *Vie de saint Pierre* à sa cathédrale.

Quant au lieu d'exécution, les opinions se sont partagées entre Arras et Tournai. Querelle sans doute assez vaine. Il est plus intéressant de s'interroger sur l'appartenance stylistique de la tenture, dont le caractère monumental et les personnages rigides, aux visages graves, impassibles, et aux vêtements creusés de plis lourds, se retrouvent dans un groupe de tapisseries du troisième quart du XV^e^ siècle, qu'on a tendance aujourd'hui à attribuer à Tournai et qui comporterait notamment la *Justice de Trajan et d'Herkenbald* de Berne, l'*Histoire de Clovis* à Reims et le *Chevalier au cygne* de Cracovie et Vienne. Peut-être a-t-on affaire ici à l'un de ces peintres, tel Baudouin de Bailleul à Arras, qui dirigeaient des ateliers de cartons pour liciers. C'est sans doute plus vraisemblable que de se référer à la série de toiles illustrant les *Vie et Passion de saint Pierre*, exécutées par Henri de Beaumetiel d'après les dessins de Robert Campin et destinées à la chapelle Saint-Pierre de Tournai, qui sont mentionnées dès 1438. Mais on rapprochera surtout notre tenture d'une Crucifixion de saint Pierre, qui orne le volet gauche d'un retable du milieu du XV^e^ siècle conservé au Metropolitan Museum de New-York et que M. Sterling attribue à un peintre de l'école de Picardie fortement influencé par Roger van der Weyden. Ajoutons enfin que la tapisserie qui présente le plus d'analogies stylistiques avec celles-ci paraît être une œuvre peu connue de l'Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, la *Destruction de la maison d'Achab*.

Conservée à la cathédrale de Beauvais jusqu'en 1793, la tenture de saint Pierre a été ensuite dispersée. Plusieurs pièces ont été remises à la cathédrale en 1844 par le Conseil Général de l'Oise; d'autres sont passées dans des collections privées et se trouvent maintenant aux États-Unis (Décollation de saint Paul) *ou à Paris.*

BIBLIOGRAPHIE. Charles Sterling, *The Metropolitan Museum of Art. A catalogue of French paintings. XV-XVIII centuries*, Cambridge, Harvard University Press, 1958, p. 1-7, fig. — Jean-Paul Asselberghs, *La tapisserie tournaisienne au XV^e^ siècle*, Tournai, 1967, p. 12-16. — Adolph Cavallo, *Tapestries of Europe and of Colonial Peru in the museum of Fine Arts, Boston*, Boston, Museum of Fine Arts (1968), n° 3, t. I, p. 51-55, t. II, pl. 3 (coul.), 3 a et 3 b.

15
Cavaliers

Laine et soie
7 fils de chaine au cm

Baltimore
Walters Art Gallery

Ces cinq cavaliers, en robe courte, sauf celui de droite qui est richement vêtu et porte un chapeau terminé en couronne fermée, ont manifestement appartenu à une tapisserie plus grande qui a été amputée de sa partie droite.

H 3,61 m × L 1,70 m

détail

Cette superbe pièce, à fond «vermeil» semé de branches, inédite jusqu'ici, est à rapprocher d'une tapisserie de l'église Notre-Dame de Nantilly, à Saumur, où des seigneurs chevauchent en compagnie de dames; on y retrouve en effet de semblables personnages, un peu raides, vêtus d'étoffes analogues, damassées avec les motifs assez simples en usage au milieu du XV^e^ siècle, faisant ces gestes si caractéristiques avec leurs mains à l'index allongé et au pouce séparé des autres doigts, offrant surtout les mêmes visages de trois-quarts aux traits nettement marqués, à la bouche petite et charnue, à la paupière supérieure lourde.

C'est le type qu'on rencontre dans trois célèbres tapisseries à bandes de New York, faites sans doute pour Charles VII, et qui, par sa vigueur et sa franchise, met ces œuvres – tissées probablement à Arras ou à Tournai – au nombre des manifestations les plus réussies de l'art décoratif français du milieu du XV^e^ siècle.

On peut en effet assigner cette date à ces *Cavaliers*, en raison, non seulement de leur style, mais de la mode de leurs vêtements. Le roi a encore le costume long des souverains, mais ses compagnons, dont les chaperons façonnés rappellent ceux que portent les personnages des *Chasses* de Chatsworth (Victoria and Albert Museum, Londres), sont vêtus de la robe courte à plis gironnés du milieu du XV^e^ siècle et leurs cheveux sont coupés à l'oreille selon une mode qui dura d'environ 1410 à 1465.

Achetée par Mr Walters au grand collectionneur Raoul Heilbronner à une date indéterminée.

16
Charlemagne

Laine
5 ou 6 fils au cm

Dijon
Musée des Beaux-Arts

Sur cette pièce, mutilée sur les quatre côtés, Charlemagne est figuré, non en Preux, comme si souvent (voir nos 3-4), mais en bâtisseur d'église. Il porte sur un large chapeau la couronne impériale et, sur son armure, le tabard armorié, *mi-parti de l'aigle impériale et des lis de France*, blason que lui attribue, dès le XIIIe siècle, Adenet le Roi dans ses *Enfances Ogier;* derrière lui des courtisans parmi lesquels l'archevêque «Turpin»; des maçons s'affairent à la construction de l'édifice, maniant la truelle ou le niveau, transportant des pierres. J.-P. Asselberghs a récemment proposé de rattacher cette scène à une *Histoire de Charlemagne* inspirée du Pseudo-Turpin, dont on connaît au moins deux éditions (scènes de la *Bataille de Roncevaux* au Victoria and Albert Museum, à Tournai, au Bargello, au musée du Cinquantenaire de Bruxelles).

H 2,55 m × L 1,45 m

Les inscriptions de la *Bataille de Roncevaux* présentant des formes en usage dans le dialecte de Tournai, on peut penser que la tenture de Charlemagne a été tissée dans cette ville. L'entassement des personnages se retrouve d'ailleurs sur mainte tapisserie que l'on attribue à Tournai. Mais il est impossible de savoir si les cartons ont été faits dans un atelier spécialisé, tel celui de Baudouin de Bailleul à Arras, ou dessinés par un peintre comme ceux de la *Guerre de Troie* (voir nos 7-10).

Quant à la date d'exécution, il faut la placer dans le cours du règne de Louis XI (1461-1483), au début duquel apparaissent les bonnets très élevés que portent ici plusieurs personnages.

Vendue à Londres, chez Sotheby, le 11 mai 1962. Acquise en 1964 par le Musée des Beaux-Arts de Dijon.

BIBLIOGRAPHIE. Louis-Carolus Barré, *Contribution à l'étude de la légende carolingienne. Les armes de Charlemagne dans l'héraldique et l'iconographie médiévale*, dans *Mémorial du voyage en Rhénanie de la Société nationale des antiquaires de France*, Paris, 1953, p. 289-308, 11 fig. – P. Quarré, *Musée des Beaux-Arts de Dijon. Nouvelles acquisitions*, dans *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1964, p. 249-250, fig. – *Charlemagne, œuvre, rayonnement et survivances* (Cat. d'exposition), Aix-la-Chapelle, 1965, n° 758, p. 527 et pl. VIII. – J.-P. Asselberghs, *La tapisserie tournaisienne au XVe siècle*, Tournai, 1967, p. 16 et 25-26, n° et pl. 10.

détail

17
Tournoi

Laine, soie, argent et or
6 à 7 fils de chaîne au cm

Valenciennes
Musée des Beaux-Arts

Sur une place de ville se déroule une joûte, qui serait la course à la foule, à la mode d'Allemagne; c'est la mêlée générale de la fin, coutume fort en honneur à la fin du XV^e siècle. A terre gisent des armes brisées. Sur l'un des splendides caparaçons des chevaux, à gauche, l'inscription «Domine. da nobis. pacem in. diebus / noss (pour nostris) / G» (Seigneur, donne nous la paix en nos jours).

Des spectateurs assistent à la scène du haut d'une tribune. A gauche de la colonne centrale, on reconnaît aisément dans l'élégant jeune homme qui porte le collier de la Toison d'Or l'archiduc d'Autriche Philippe le Beau, fils de l'empereur Maximilien et de Marie de Bourgogne, héritier des Pays-Bas.

A droite de la colonne, un personnage à long nez dans lequel le colonel von Kretschmar a vu Maximilien serait, selon Maurice Hénault, le roi de France Charles VIII, en raison de ses ressemblances avec les portraits qu'on connaît de lui et à cause de la présence d'un collier terminé par un médaillon ovale et formé, a-t-on pensé, de coquilles, qui serait celui de l'ordre de Saint-Michel fondé par Louis XI. Parmi les femmes, on a vu aussi, sans tomber d'accord, dans celle qui porte ostensiblement une bague à l'annulaire gauche, Bianca-Maria Sforza ou Anne de Bretagne, dans d'autres, Marguerite d'Autriche, sœur de Philippe le Beau, et Jeanne la Folle qu'il épousa en 1496.

Autour de la tapisserie, une belle bordure imitant les tissus italiens de l'époque porte vingt écus qui se répartissent ainsi :

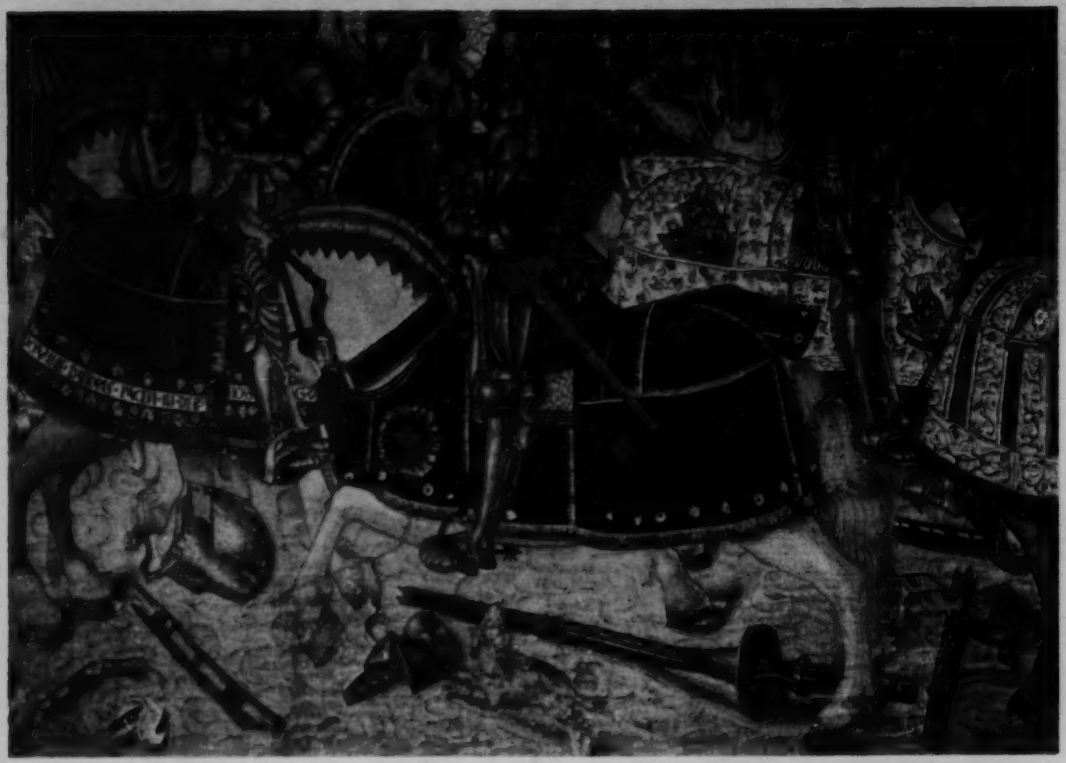
5 Landsberg	4 Meissen	2 Saxe	1 Dignité d'électorat – maréchalat	3 Thuringe	6 Saxe Palatine	7 Thuringe
8 Brena						9 Orlamunde
10 Pleissen						11 Altenburg
12 Eisenberg						13 Sagan
14 Meissen (burgraviat)	16 Leisnig	18 Biberstein	20 Ecusson régalien	19 Colditz	17 Dohna	15 Eilenburg

H 4,99 m × L 5,78 m

Ce blason se rapporte au prince-électeur de Saxe, Frédéric le Sage, grand maréchal d'Empire, qui régna de 1486 à 1525. La présence de l'écu de Biberstein, *d'or à une ramure de cerf de gueules* (n° 18), en bas, à dextre de l'écusson régalien, insigne du pouvoir princier, indique la période 1490-1510 pendant laquelle la Saxe fut maîtresse de cette seigneurie.

Or, en 1494, Frédéric s'est rendu aux Pays-Bas, pour obéir au désir de Maximilien qui venait de se remarier avec Bianca-Maria Sforza, fille du duc de Milan, et avait gagné le Brabant, en juin, afin de relever de sa tutelle son fils Philippe, alors âgé de quinze ans, et de le mettre en possession de l'héritage de sa mère. De grandes fêtes eurent lieu à cette occasion, avec de nombreux tournois auxquels prirent part Frédéric et même Maximilien; les 19 et 20 octobre notamment, il y en eut à Anvers, selon les Mémoires de Georges Spalatin, confident de l'électeur de Saxe; la rencontre eut lieu entre Allemands et «étrangers», quinze contre quinze le premier jour, dix contre dix le second, avec lutte à la lance d'abord, à l'épée ensuite.

C'est un de ces tournois qui, selon Kretschmar, serait figuré ici. Bianca-Maria Sforza montrant l'anneau de son récent mariage, tandis que la femme qui tient une fleur, à gauche de Philippe le Beau, serait sa sœur Marguerite et que l'homme barbu et penché sur son épaule représenterait le duc Albert de Saxe, oncle de l'électeur Frédéric; car, chargé du gouvernement des Pays-Bas pour le jeune duc, il aurait fait vœu de ne pas faire couper sa barbe avant d'avoir remis à l'empereur et à ses enfants un pays en paix. Frédéric serait parmi les combattants. Et l'inscription, si elle n'est pas la devise des comtes de Frise occidentale, comme l'a suggéré Kretschmar, pourrait évoquer le rétablissement de la paix avec le roi de France.



détail

à la suite du traité de Senlis (23 mai 1493) et de la restitution de la jeune Marguerite, retenue dans le royaume après que Charles VIII eut brisé leurs fiançailles pour épouser Anne de Bretagne (décembre 1491).

Cette interprétation a été contestée par ceux qui ont vu Charles VIII au lieu de Maximilien à droite de la colonne; il s'agirait alors d'un autre tournoi. Il est certain que ce personnage ne ressemble guère à l'empereur au nez busqué qui devrait d'ailleurs porter, semble-t-il, le collier de la Toison d'Or, même s'il en avait remis la souveraineté à son fils avec l'héritage bourguignon. En revanche, si le collier était bien celui de l'Ordre de Saint-Michel, il y aurait toutes chances pour que son porteur soit Charles VIII, que pourrait évoquer, ajoutons-le, le caparaçon du cheval central, orné de ces soleils qui furent l'emblème du roi avant son expédition en Italie. La jeune femme à l'anneau serait alors Anne de Bretagne. Cependant, il n'y a pas de rencontre entre Philippe le Beau et Charles VIII qui puisse justifier leur réunion sur cette tapisserie. Doit-on penser que le peintre s'est plu à rassembler arbitraitement une série de portraits (Frédéric était ami et «pensionnaire» de la France), ou qu'a été manqué celui de Maximilien, qui figurait, on le verra, à côté de celui de son fils, sur une tapisserie de l'électeur de Saxe, ou encore que le personnage contesté n'est ni Maximilien ni Charles VIII, mais un autre que nous ne reconnaissons pas ?

Car cette pièce a certainement été faite pour Frédéric de Saxe et la présence indubitable de Philippe le Beau, qui apparaît âgé d'une quinzaine d'années, rend des plus vraisemblables l'hypothèse d'une représentation d'un des tournois de 1494.

Sans doute le prince-électeur a-t-il commandé l'œuvre sur place : la facture est bruxelloise, le style et les armures sont tout à fait ceux de la fin du XV[e] siècle et Frédéric le Sage fit de fréquents achats de tapisseries aux Pays-Bas; en 1493 son agent paye 75 florins pour une tapisserie; en 1495-96, il en est acheté, à Anvers, grand centre de leur commerce, pour 100 florins; en 1500, c'est 800 florins qui sont déboursés. Et dans un inventaire du 30 mai 1527 apparaissent «une tapisserie d'or sur laquelle sont représentés sa Majesté impériale avec le roi (Philippe le Beau, roi de Castille) et des dames», de six aunes un quart de long sur cinq aunes trois quarts de large, «une tapisserie d'or qui représente un jardin d'agrément avec des seigneurs et des dames, et tout autour des blasons de Saxe et de l'électorat», enfin «une tapisserie d'or avec tournoi, longue de huit aunes trois quarts et large de 10 aunes et demie». Sans doute ne s'agit-il pas de la pièce de Valenciennes, mais on voit que l'électeur, amateur d'art, possédait des œuvres du même genre.

On ne sait qui est le cartonnier de celle-ci, ni comment elle parvint à Valenciennes. Peut-être Frédéric en fit-il cadeau à son oncle le duc Albert et est-ce à elle que le fils de celui-ci, Georges de Saxe, fait allusion dans une lettre de 1516 au grand échanson Paul d'Arnstorff, autorisé à garder une tapisserie pour orner sa demeure.

Aurait servi, en mars 1793, à la décoration de l'autel de la Patrie sur la place d'Armes de Valenciennes; peut-être faisait-elle partie des objets saisis sur les émigrés.

Signalée en 1831 par le jeune érudit Arthur Dinaux à l'inspecteur général des Monuments historiques, L. Vitet, comme étant reléguée dans le grenier de l'Hôtel-de-Ville (plus assez bonne pour être découpée en marche-pied !), après avoir orné au début du siècle les parois humides de l'ancien greffe des Werps. Nettoyée, restaurée et exposée dans la salle de la Mairie, elle est enlevée en 1914 par le roi de Saxe, puis restituée.

BIBLIOGRAPHIE. Maurice Hénault, *La tapisserie du «Tournoi» au musée de Valenciennes*, dans *La Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXVIII, n° 161, 10 août 1910, p. 145-156, fig., pl. — J. Thiroux, *La tapisserie du Tournoi. Documents pour servir à l'histoire de l'occupation de Valenciennes de 1914 à 1918* (avec l'étude présentée le 3 mars 1909 par le colonel von Kretschmar), Valenciennes, Lasseron et Dahon, s.d. — *Catalogue illustré et annoté des œuvres exposées au Palais des Beaux-Arts de la ville de Valenciennes*, t. I[er], Valenciennes, impr. de Hollande, 1931, p. 207-210. — Marie-José Onghena, *De iconografie van Philips de Schone*, Bruxelles, Palais des Académies, 1959, n° 146, t. I, p. 275-279, t. II, pl. XLII. — Y. Labande-Mailfert, *Charles VIII, roi de France. La jeunesse au pouvoir*, à paraître (1974), note 173.

détail

18-24
La Chasse à la licorne

Laine, soie et fils de métal
Le nombre de fils de chaine au cm varie légèrement selon les pièces (entre 5,5 et 8,5)

New York
The Metropolitan Museum of Art (coll. des Cloisters)

Si la *Dame à la licorne* (nos 34-39) emprunte, de façon un peu abusive, une partie de son nom à un animal qui ne joue dans la tenture qu'un rôle relativement secondaire, l'admirable suite de New-York, qui le dispute en beauté à celle de Cluny, est consacrée à sa poursuite et à sa capture légendaire. Selon les *Bestiaires* médiévaux, ces traités plus occupés de symbolisme et de morale que de zoologie, et qui prêtent aux animaux réels des caractères aussi extraordinaires qu'aux animaux mythiques tels le dragon ou la licorne, ce cheval aux pieds fourchus, à la barbiche de chèvre et à la longue corne striée, était si sauvage et rapide que nul ne pouvait le prendre; aussi, pour y parvenir, fallait-il installer dans une forêt une jeune fille pure sur les genoux de laquelle l'indomptable bête venait s'endormir; les chasseurs s'en emparaient alors. Cette capture merveilleuse étant considérée comme le symbole de l'incarnation du Christ dans le sein de la Vierge Marie, des tapisseries l'ont représentée associée à l'Annonciation. Ici le thème est traité, dans les deux séries de pièces, de façon apparemment profane.

Les sept tapisseries des Cloisters ne forment pas, en effet, une suite homogène. On a reconnu depuis longtemps que le *Départ pour la chasse* et la *Licorne captive* étaient d'un style et d'une exécution très différents des cinq autres, mais, du point de vue iconographique même, elles s'y rattachent mal, la *Licorne captive* se plaçant difficilement après la dernière pièce du groupe principal, qui paraît montrer l'animal mort; quant au *Départ*, il n'évoque pas spécialement une chasse plutôt qu'une autre. Sans doute ces deux tapisseries ont-elles été achetées ou reçues par le personnage qui avait commandé les cinq autres, car elles portent aussi son monogramme; mais elles proviennent d'une autre suite et leur réunion est l'effet du hasard, ou d'un goût particulier pour ce thème, ou de la nécessité de couvrir une certaine surface de murs.

18
La licorne à la fontaine

1re série, 1

6,5 à 7,5 fils au cm

Des chasseurs entourent une fontaine d'où sort un ruisseau bordé d'animaux sauvages – dont une hyène, rarement représentée en dehors des Bestiaires; la licorne trempe dans l'eau sa défense qui passait pour avoir des

propriétés purificatrices. Comme presque partout sur les autres pièces, un monogramme formé d'un A et d'un E oncial retourné, liés par une cordelière, est tissé au centre et dans les quatre angles.

H 3,68 m × L 3,78 m

19
Assaut contre la licorne

6 à 7,5 fils au cm

1re série, 2

Les chasseurs attaquent l'animal avec des épieux. Cousu en haut, un monogramme F-R, d'un tissage plus fin que le reste (8 à 9 fils au cm), a certainement été ajouté.

H 3,68 m × L 4,27 m

20
Résistance de la licorne

1re série, 3

La bête se défend par des ruades et découd un des chiens de sa corne.

6,5 à 8 fils au cm

H 3,68 m × L 4,01 m

21
Capture de la licorne par la jeune fille

1re série, 4

6 à 7,5 fils au cm

Vestige – en deux morceaux qui avaient probablement été montés en portière – d'une tapisserie mentionnée avec les autres dans l'inventaire du château de Verteuil en 1728, cette pièce était consacrée au moment où la licorne venait poser ses pattes de devant sur les genoux de la jeune fille – dont il ne reste plus qu'un bras et une main enserrant délicatement le cou de l'animal. A gauche, une suivante fait signe à des chasseurs aujourd'hui disparus, un sonneur de trompe apparaissant seul dans le feuillage.

H 2,03 m × L 1,31 m

22
Transport au château de la licorne transpercée

1re série, 5

6,5 à 8,5 fils au cm

Percée d'épieux en haut à gauche, la licorne, yeux clos, est couchée au centre en travers d'un cheval qui l'a transportée jusqu'à l'entrée d'un château, où elle est présentée à un couple seigneurial accompagné d'une nombreuse suite.

H 3,68 m × L 3,89 m

23
Départ pour la chasse

2e série, 1

6 à 7,5 fils au cm

Sur un fond semé de fleurs superposées, mais où des arbres, à droite, rétablissent une certaine profondeur, trois élégants jeunes gens s'en vont à la chasse, précédés de deux valets de chiens et hélés par un petit personnage grimpé dans un arbre.

H 3,68 m × L 3,15 m

24
La licorne captive

2e série, 2

5,5 à 7 fils au cm

Sur un fond de millefleurs, la licorne est couchée dans un enclos, attachée par une chaîne à un grenadier.

H 3,68 m × L 2,51 m

Les différences qui existent entre les pièces de la deuxième série et les cinq autres sont évidentes. Seules ce sont des millefleurs véritables, c'est-à-dire des tapisseries où les figures sont plaquées sur un champ de plantes juxtaposées qui occupent tout le fond; dans les autres, malgré l'importance de l'élément végétal, les scènes se déroulent dans un véritable paysage avec, en bas, un ruisseau bordé de fleurs, au-dessus, une forêt et, en haut, des châteaux qui se détachent sur le ciel (dont la plus grande partie a disparu sur les quatre pièces complètes, découpées, dans leur partie supérieure, selon le contour des arbres). En outre, le traitement des végétaux n'est pas du tout le même dans cette seconde série, à fond bleu – différente aussi, cependant, des millefleurs «classiques» du type de la *Dame à la licorne* (voir nos 34-39), de *Sémiramis* (no 29), de *Narcisse* (no 30) ou du *Concert* (no 32) – et dans les pièces de la première série où le fond passe par toutes les nuances qui séparent le bleu presque noir du vert clair. Le dessin des A-E est également différent dans les deux groupes, plus maigre dans le second, beaucoup plus harmonieux dans le premier où la traverse de l'A s'orne d'une sorte de fleur de lys renversée, et l'intersection des branches de l'E d'une encoche qui manque seulement dans la pièce mutilée, par suite, sans doute, d'une négligence du cartonnier; car, pour tout le reste, ce morceau est identique aux quatre autres. Enfin, le style des figures est tout à fait autre, du moins dans le *Départ pour la chasse* dont les personnages, assez différents les uns des autres et relevant peut-être eux-mêmes de modèles distincts qui auront été juxtaposés (voir no 32), ne ressemblent en rien à ceux de la première série, qui, dans l'ensemble, sont d'une qualité bien supérieure.

Rorimer avait tiré de cette dissemblance la conclusion que les deux millefleurs étaient plus tardives et, voyant dans les cinq autres une allusion au mariage d'Anne de Bretagne avec Louis XII, célébré le 8 janvier 1499, il pensait qu'elles avaient été ajoutées lorsque François d'Angoulême, qu'il

proposait d'identifier avec le beau jeune homme placé au centre du *Départ pour la chasse*, avait épousé Claude de France en 1514; la tenture aurait ensuite été offerte par le nouveau roi à son parrain, François de la Rochefoucauld, dont les F et R cousues en haut de l'*Assaut contre la licorne* seraient les initiales (à moins qu'elles ne signifient *Franciscus Rex*!). Rorimer fondait son hypothèse sur le fait qu'Anne de Bretagne possédait une grande collection de tapisseries, qu'un manuscrit de la Pierpont Morgan Library qui fut exécuté pour elle vers 1496 est orné des lettres A, N et E, qu'elle a employé la cordelière, fondant même un Ordre qui empruntait son nom à cet emblème, qu'en outre elle aimait les fleurs et portait des vêtements et bijoux semblables à ceux de la dame du n° 22, enfin, que les couleurs du seigneur qui lui donne le bras sont celles de Louis XII et qu'on retrouve quelque peu les traits du couple royal dans celui à qui l'on apporte la licorne. Il fortifiait son opinion de la présence sur des colliers de chiens d'ornements ressemblant à des fleurs de lys et d'une inscription OFANC RE, qu'il interprétait : O FRANCORUM REX.

Ces arguments sont sans force. Les ressemblances sont discutables, les costumes, ceux du temps, tous les souverains d'alors possédaient des tapisseries et innombrables sont à la fin du Moyen Age les lettres liées de cordelières. Ces monogrammes ne paraissent jamais non plus renvoyer aux première et dernière lettres d'un prénom et on ne connaît pas actuellement d'œuvre ayant appartenu à Anne de Bretagne qui ait porté ce sigle. De semblables lettres liées sont généralement les initiales des prénoms d'un couple, parfois celles d'un prénom et d'un nom ou, tels les deux e affrontés dont le duc de Bourgogne Philippe le Bon se servit à la fin de son règne, tels encore les deux e adossés qu'utilisèrent le connétable de Saint-Pol et sa fille, Jacqueline de Luxembourg (voir n° 46), elles apparaissent, chargées d'un sens qui nous échappe, comme le signe distinctif d'un personnage ou parfois d'une famille. Sans doute des armoiries se trouvaient-elles dans le ciel des tapisseries, ce qui expliquerait qu'il ait été découpé aussi soigneusement, probablement à la Révolution, pour les faire disparaître. On ne peut donc, dans l'état actuel de nos connaissances, dire pour qui fut faite la *Chasse à la licorne*.

Elle le fut, cependant, de façon indéniable, pour une personne de très haut rang. Tout à fait exceptionnelles sont en effet sa beauté et sa richesse.

La matière, d'abord, est d'une somptuosité rare : laine fine, fils de métal nombreux, soie plus abondante encore et de nuances infiniment plus variées que sur la *Dame à la licorne*, par exemple. Le coloris, surtout, est d'un éclat inégalé : bleus et verts profonds des plantes brillantes de lumières jaunes et blondes, rouge étincelant des vêtements et des fruits, variété des nuances claires et, surtout, débauche d'un ton rarissime alors : un orange couleur de feu qui teinte aussi bien les houseaux de plusieurs chasseurs que — avec une audace inouïe — l'un des chiens du *Départ pour la chasse*. L'exécution est également d'une perfection extraordinaire, du moins celle des cinq pièces de la première série, le *Retour de la chasse*, un peu plus fin que les autres, l'emportant sur toutes, les étoffes : damas, velours, moires, sont traitées avec une virtuosité remarquable, les visages modelés avec des nuances délicates et variées, du rose pour les joues, du rouge pour la bouche, et rien n'égale la subtilité des passages de tons du sol, qui donne l'impression d'une herbe épaisse où les fleurs s'épanouissent en abondance.

Le dessin enfin est de très grande qualité; sinon celui du *Départ* dont l'un des personnages a une tête trop grosse — et qui est dû certainement à d'autres mains — (la licorne captive n'est en revanche pas très différente des autres, sauf par l'exécution), du moins celui des cinq pièces du même groupe. Il pèche peut-être un peu en ce concerne la composition, d'esprit encore tout à fait gothique — rien n'apparaît ici de l'ordonnance équilibrée de la Renaissance, mais ces scènes à horizon très haut, sous lequel se superposent des figures entassées dans une épaisse végétation, conviennent admirablement au rôle de décor mural de la tapisserie; et le détail est incomparable, qu'il s'agisse des plantes, traduites avec tant de vérité et de vie que presque toutes ont pu être identifiées, ou des animaux dont on ne sait s'il faut plus admirer la licorne séduite ou blessée, le faisan qui se mire aux eaux de la fontaine, le cerf rêvant sereinement sur les bords du ruisseau, ou les innombrables chiens, les oiseaux : perdrix, bécasse, héron, canards, ou encore l'écureuil caché dans le noisetier, à gauche du *Transport de la licorne percée de coups*.

Quant aux personnages, mélange de gracieuses figures de jouvenceaux blonds ou de femmes élancées, aux gestes de mains précieux, et de valets à trogne en casse-noisette et mines patibulaires, qui se penchent vers l'avant en pliant les genoux et les coudes, ils n'ont pas encore été étudiés du point de vue, capital, de leur style. Il faut les attribuer, du moins en ce qui concerne les «petits patrons» (qui pouvaient être agrandis à l'échelle du tissage par un autre peintre), à un artiste encore inconnu, dont on retrouve la main dans de nombreuses gravures de livres imprimés à Paris, au cours des vingt dernières années du XV^e^ siècle et au début du XVI^e^, de qui plusieurs vitraux sont aussi inspirés, dans la capitale notamment et en Normandie, et qui a fait sans doute des miniatures; on retrouve en tous cas le tracé de ses gravures dans les enluminures d'un très petit livre d'heures d'Anne de Bretagne, exécuté après 1491 et conservé à la Bibliothèque Nationale.

Mme Nicole Reynaud, qui prépare une thèse sur les peintres de Charles VII et de sa famille (voir n^os^ 7-13), pense

La licorne captive, détail

que cet artiste, dans l'œuvre duquel on pouvait s'étonner de trouver quelques personnages présentant des analogies avec ceux de la *Guerre de Troie*, si différente par ailleurs (voir nos 7-10), était le disciple des maîtres qu'elle étudie et à qui elle attribue justement les dessins de Troie. Il a dû hériter de leur stock de modèles, leur empruntant ces figures au menton en galoche et aux genoux fléchis, qui se juxtaposent dans son œuvre à des personnages aimables et statiques, probablement plus conformes à son génie propre.

Ce «Maître de la *Chasse à la licorne*» a certainement joué, dans l'art français de la fin du XVe siècle, un rôle considérable, qu'on mesure encore assez mal et dont l'étude est rendue difficile par la disparition de nombre de peintures et de monuments parisiens. Il a très probablement travaillé pour les souverains et alimenté des ateliers de tapisserie, soit directement en fournissant des cartons, soit indirectement, ses gravures étant agrandies (et transposées) par d'autres.

Quels ateliers ? Le problème, à la fin du XVe siècle de laquelle on peut dater cette *Chasse à la licorne*, est presque toujours insoluble. On connaît en effet l'existence de centres, dont les principaux sont alors Tournai et Bruxelles; des renseignements nous sont parvenus sûr un certain nombre de liciers et sur les œuvres qu'ils tissaient; mais il est fort rare qu'on puisse les mettre en relation avec les tapisseries conservées. On ne sait donc pas où a été exécutée la tenture des Cloisters. Ce qui semble, c'est qu'elle a été faite en basse-lice, seule capable, à cette date, de traduire des cartons aussi précis (voir nos 34-39). Bruxelles utilisait cette technique, mais Tournai, à côté de ses haute-liciers, avait des tapissiers, dits «marcheteurs», qui travaillaient en basse-lice. D'autres centres existaient aussi. Peut-être, cependant, peut-on pencher en faveur de Bruxelles qui semble avoir tissé, à cette époque, les œuvres les plus luxueuses. Certains éléments vont d'ailleurs en ce sens : par exemple le traitement des moires et des damas, celui des feuillages surtout où l'abondance des soies vert pâle, jaune et blonde capte la lumière.

Le fait que la *Chasse à la licorne* a plus que probablement été faite en basse-lice n'est pas sans importance. La différence que ce mode de tissage lui imprime par rapport à des tapisseries très vraisemblablement exécutées en haute-lice, comme la *Dame à la licorne* (nos 34-39), sa finesse, l'emploi aussi de matériaux riches et d'un coloris recherché, ont occulté jusqu'ici des ressemblances qui apparaissent si l'on réduit ces œuvres au dessin des figures. La licorne prise au piège de la jeune fille (n° 21) est la réplique inversée de celle dont la Dame de la *Vue* caresse l'échine (n° 34), et la suivante qui la livre, avec son visage au nez prolongé par l'arc pur des sourcils, son chaperon foncé qui se retourne au-dessus d'un galon orfévré, ses grandes mains fines et son corps mince et cambré, au buste plat, étroitement serré dans une robe de velours rouge, à la ceinture terminée par un pendant et au décolleté en W arrondi qu'orne une chaîne d'or, est la sœur des femmes de l'*Ouïe* (n° 35) et du *Choix des bijoux* (n° 39); la palissade de roses est identique à celle du *Goût* (n° 37), bien des chiens de la *Chasse* ressemblent à ceux de la *Dame* et la genette de la *Licorne à la fontaine*, animal rarement représenté, se retrouve dans le *Goût*. Les figures masculines manquent, dans la *Dame à la licorne*, pour pousser la comparaison; les ressemblances sont cependant indéniables au niveau du dessin, la difficulté étant de faire abstraction des différences introduites, non seulement par l'exécution et le coloris, mais aussi par l'inflexion que pouvaient imprimer aux esquisses d'un même peintre les cartonniers, probablement différents, chargés de mettre à grandeur de tissage.

Les sept tapisseries sont citées en 1728 dans un inventaire du château de Verteuil (Charente), appartenant à la famille de la Rochefoucauld. La Société Populaire de Ruffec ayant enjoint à celle de Verteuil de détruire les tapisseries à insignes royaux, c'est sans doute alors que furent supprimées les parties supérieures qui devaient comporter des armoiries, et nombre des traverses en fleurs de lys des lettres A. Les tapisseries, échappées à l'anéantissement, furent rachetées au XIXe siècle par un La Rochefoucauld et restèrent à Verteuil; un peu après 1920, elles ont été vendues à John D. Rockefeller Jr qui les offrit aux Cloisters en 1937, sauf la pièce mutilée qu'il ne donna que l'année suivante.

BIBLIOGRAPHIE. Marquet de Vasselot et Weigert, *ouvr. cit.*, p. 62, 151, 189 et 229. – James J. Rorimer, *The Unicorn Tapestries at the Cloisters*. The Metropolitan Museum of Art (1962), 40 p., 35 fig., couv. ill.; du même, *The Metropolitan Museum of art, The Cloisters, The building and the collection of medieval art in Fort Tryon Park*. New-York, 3e éd., 1963, n. 162-175, fig. – E.J. Alexander et Carol H. Woodward, *The flora of the Unicorn tapestries* (extrait du *Journal of the New-York botanical garden*, mai-juin 1941), 1967, 29 p., fig. – Julien Coffinet, *Arachné ou l'art de la tapisserie*. Paris, Bibliothèque des Arts (1971), p. 202-203 et 205; pl. p. 201 et 203. – Geneviève Souchal, *Le cartonnier de la Chasse à la licorne*, à paraître dans *Revue de l'art*, 1973.

25
Couple seigneurial

Laine
5 à 6 fils de chaîne au cm

New York
The Metropolitan Museum of Art
(coll. des Cloisters)

Deux inventaires, de 1416 et de 1422, décrivent un sujet analogue à celui de cette pièce qui montre, comme fréquemment au XV^e^ siècle, un seigneur et une dame portant un faucon (voir n° 33); mais, en outre, le seigneur remue l'eau d'un petit bassin avec un bâton, tandis que sur le fond se détachent deux bûcherons, un enfant qui court et un petit personnage tenant une branche. De même genre devait être, en effet, le grand dossiel à fils d'or de Jean de Berry «ou milieu duquel est une royne tenant un esprevier et deux dames à l'entour, dont l'une met de l'eaue en un bassin et l'autre bat l'eaue»; et Charles VI possédait une œuvre «faite à la marche (= en basse-lice), sur champ vert, à personnages d'enffans et autres, oyselez et rainceaulx,

et ou milieu a une fontaine et une dame qui remue l'eau à ung batonnet». Ce geste pourrait s'expliquer par la recommandation que fit le roi Modus dans l'un des livres de chasse les plus célèbres du Moyen Age : l'oiseau nouvellement capturé ne veut pas se baigner; il faut donc remuer l'eau afin que, tenté par le son, il se décide.

On remarquera, outre la splendide coiffure de la femme, le grand collier du seigneur en travers de sa manche et les grelots qui sont pendus à sa ceinture, ainsi qu'au sautoir de la petite figure de droite, et qui étaient fort employés dans la seconde moitié du XIV^e^ siècle et au XV^e^, accrochés à des colliers, des ceintures, des écharpes et autres pièces du vêtement.

H 3,10 m × L 2,97 m

Quoique très restaurée, cette tapisserie d'un coloris exquis offre un intérêt capital, car elle montre que le parti d'un tertre bleu planté de fleurs, qui porte les personnages et s'enlève sur un fond rouge pâli semé de branches arrachées à leur tige – le champ «vermeil» des anciens textes –, existait bien avant que la *Dame à la licorne* en donne une illustration magistrale (voir n^os^ 34-39).

C'est des années 1420-1430 que l'on peut en effet dater cette pièce, qu'on a dite beaucoup plus tardive que la suivante (n° 26), en raison du soulier à la poulaine de l'homme assis, du type des visages, du tissage et du style. Arguments contestables; depuis la fin du XIV^e^ siècle les souliers sont pointus, la houppelande que portent les personnages et l'atour à deux cornes de la dame ne sont plus guère à la mode après 1425, enfin le style de l'œuvre n'est pas celui du milieu du siècle et rappelle plutôt l'*Offrande du cœur*, du musée de Cluny, qui ne doit guère dépasser les années 1410-1415. Les fleurs du tertre, traitées de manière assez schématique, présentent plus d'analogies avec les plantes sommaires du XIV^e^ siècle (cf. *Apocalypse*, n° 1) et de la première moitié du XV^e^ qu'avec les bouquets naturalistes qui s'épanouissent dans la seconde moitié du siècle. D'autre part, au Moyen Age, les cartons étaient réemployés assez longtemps, mais on a la preuve que les costumes trop démodés pouvaient être remis au goût du jour (voir n^os^ 51-52); c'est le cas, ici même, pour la *Dame portant un faucon* (n° 27) qui reprend le modèle de celle des Cloisters, avec quelques modifications, le faucon tourné dans l'autre sens, la houppelande décolletée et, surtout, une tête différente, plus inclinée et coiffée d'un atour qui semble un peu plus tardif que celui-ci. On ne peut donc placer cette tapisserie au troisième quart du XV^e^ siècle, comme l'a proposé le catalogue des expositions d'Hartford et de Baltimore.

Un dessin de Dresde qui juxtapose une joûte sur l'eau, un couple assis et des seigneurs et dames avec un miroir, a été considéré par M. Jacques Dupont, qui lui trouve de très nombreuses analogies avec les *Très riches Heures* du duc de Berry, comme une œuvre parisienne des environs de 1410 et la première esquisse connue pour une tapisserie. Or, si les hommes y portent soit la houppelande, soit la robe courte, et les chaperons extravagants que l'on rencontre dans les *Chasses de Chatsworth* et qui restèrent assez longtemps à la mode, les femmes ont la houppelande ceinturée haut, à petit col et larges manches qu'on trouve ici et l'une d'elles a le même genre de coiffure à deux pointes.

Tous ces éléments et le geste des mains, d'une préciosité significative, permettent de voir dans cette scène une œuvre française, pas très éloignée du maniérisme courtois, qui est un des caractères fondamentaux du gothique international au début du XV^e^ siècle, mais dotée par le réalisme des années suivantes d'une admirable plénitude.

Quant au lieu de tissage, il y a toutes chances qu'il ait été celui dont l'éclat est alors si grand qu'il donna son nom à la tapisserie dans plusieurs langues d'Europe (*arras* en anglais, *arrazo* en italien, *panni de oras* en espagnol). L'occupation anglaise semble en effet avoir porté un coup funeste aux tapissiers parisiens, dont deux seulement apparaissent sur le rôle de la taxe imposée aux bourgeois en 1422 par le roi d'Angleterre. On peut donc penser que cette œuvre a été exécutée à Arras, ainsi que les deux qui suivent.

Ancienne collection de Frank Jay Gould (Paris), qui la donne au Metropolitan Museum de New York en 1946.

BIBLIOGRAPHIE. Jacques Dupont, *French school (about 1410)*, dans *Old Masters Drawings...*, vol. IX, n° 35, déc. 1934, p. 51-52 et pl. 51.– *2 000 Years of tapestry weaving. A loan exhibition. Wadsworth Atheneum. Hartford, December 7, 1951 to January 27, 1952. The Baltimore Museum of art, February 27, 1952 to March 25, 1952*, s.l.n.d., n° 72, p. 35 et pl. VII.

Tête de la Dame

26
Couple seigneurial

Laine; un peu de soie
(due à des restaurations ?)
5 à 6 fils de chaîne au cm

New York
The Metropolitan Museum of Art

«Les Français sont une noble nation; ils sont sages, très entendus et délicats dans toutes les matières qui touchent au savoir-vivre, à la courtoisie et à la noblesse. Ils sont très élégants dans leur habillement et magnifiques dans leur équipement; ils sont vêtus selon leurs propres modes», écrivait Gutierre Diaz de Gamez dans le récit des voyages de son maître, le chevalier

espagnol Pero Niño, venu en France en 1405. N'a-t-on pas un reflet de cette élégance des premières années du XV^e siècle, celle de la cour royale, des ducs d'Anjou, de Berry, de Bourgogne, dans cette scène qui, en dépit de très nombreuses restaurations, reste l'un des témoignages les plus gracieux de la vie des fastueux mécènes de ce temps ? Ayant su, malgré la Guerre de Cent Ans, accumuler les trésors les plus étourdissants, ils ont, en effet, dans les fameux manuscrits de Jean de Berry ou dans des œuvres telles que celle-ci (qui est une réplique inversée de la précédente), laissé un reflet de leur luxe et de leur raffinement.

H 2,60 m × L 2,34 m

Probablement tissée à Arras vers 1420, cette œuvre élégante a été faite sur le carton, retourné, de la pièce des Cloisters (n° 25); un peu antérieurement peut-être. Plus étroite, elle ne comporte pas le petit personnage à grelots et le fond rouge ne réapparaît point dans les angles inférieurs. Mais il est fort intéressant de saisir le procédé de réemploi, avec de petites différences qu'explique la liberté offerte, en haute-lice, par le procédé de report du carton sur les fils de chaîne.

Chez les frères Bacri, à Paris, vers 1912; fut donnée par Mr et Mrs Frederic B. Pratt, en 1935, au Metropolitan Museum de New-York qui la reçut en 1943.

BIBLIOGRAPHIE. Joseph Destrée, *Deux idylles. Tapisseries de l'époque de Charles VI (1380-1422)*, dans *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, t. XXVI[1-2], 1912, p. 141-147, fig. – William H. Forsyth, *The noblest of sports : Falconry in the Middle Ages*, dans *The Metropolitan Museum of art Bulletin*, mai 1944, p. 253-259, fig.

27
Dame tenant un faucon

Laine
5 à 6 fils de chaîne au cm

New York
The Metropolitan Museum of Art

Assise sur un tertre bleu, un faucon sur le poing, cette dame en houppelande doublée d'hermine est, on l'a dit, tissée presque sur le même carton que celle des Cloisters (n° 25); c'est donc aussi (tête encore mise à part) la réplique inversée de la Dame du Metropolitan Museum (n° 26). Mais les arbres plantés sur le tertre occupent une beaucoup moins grande partie du fond rouge, laissant plus de place aux «branches arrachées», parmi lesquelles s'ébattent de petits lapins dont le dessin est déjà celui qu'on retrouvera, un demi-siècle plus tard, sur la *Dame à la licorne* (n^os 34-39).

H 2,59 m × L 1,70 m

On perçoit ainsi la façon de procéder des liciers, qui modifiaient les cartons à leur convenance. Ici, l'atour de tête de la dame, à résille, bourrelet et couvre-chef flottant, trahit une date plus tardive que les coiffures à cornes des deux pièces précédentes. Sans doute peut-on donc descendre cette œuvre charmante – quoique très restaurée aussi – jusque v[illegible] les années 1435-1440.

Même historique et bibliographie que le n° 26.

28
Les cerfs ailés

Laine et soie
5 fils de chaine au cm

Rouen
Musée départemental
des Antiquités
de la Seine-Maritime

Trois cerfs ailés, autour desquels s'enroulent d'élégantes banderoles portant des inscriptions partiellement restaurées, se détachent sur un paysage fleuri. Celui du centre, couché dans un enclos, tient un étendard rouge semé de soleils et orné d'un Saint Michel combattant le dragon. Sur sa banderole, quatre vers :

«C est.estandart / est. une enseigne
Qui. aloial francois enseigne
De jamais ne la bandonner.
S'il ne veult son/bonneur (pour honneur) donner».

Au premier plan, deux lions accostent l'écu des rois de France, *d'azur à trois fleurs de lys d'or*. A droite, le second cerf, portant autour du cou une couronne à laquelle est accroché l'écu royal, s'apprête à enjamber l'enclos. Sur sa banderole, deux vers :

«Si.nobles.n a / dessoubz les cieulx
Je. ne. pourroye. / porter. mieulx.»

A gauche, où la tapisserie est mutilée, il ne reste que l'avant-train d'un troisième cerf, semblable au second, mais sur la banderole duquel est écrit :

«Armes. porte. tres glorieuses. (début du mot mal restauré)
Et. sur. toutes victorieuses.»

H 3,47 m × L 3,80 m

Cette œuvre, où la poésie s'allie à une vigueur magnifique, a été attribuée par M. Martin à Charles VII (1422-1461) qui avait repris, parmi ses «devises», le «cerf-volant» de son grand-père Charles V et le soleil de son père Charles VI; il utilisait le rosier comme devise personnelle, il a également porté des étendards avec l'image de saint Michel et les épithètes de «glorieux» et de «victorieux» s'appliquent bien à lui, en raison de sa reconquête de la France sur les Anglais.

Suivant E. Picot, Mme Ducourtial et Mme du Pasquier l'ont cependant rapportée à la fondation de l'ordre de saint Michel par Louis XI, le 1er août 1469, et, voyant dans les deux lions du premier plan deux léopards qu'elles croient personnifier Charles de France, frère du roi, elles pensent que la tapisserie serait antérieure à la naissance du dauphin, futur Charles VIII, le 30 juin 1470.

Cette doctrine n'est pas recevable, car l'écu royal devrait

alors être entouré du collier de l'Ordre; on ne connaît aucune exception à cette règle à partir de 1469. Quant au cerf ailé, c'est un emblème employé par les différents rois de France depuis Charles V. On sait qu'ils soutiennent, dressé, l'écu de France sur la célèbre miniature du Boccace de Munich attribuée à Fouquet et représentant le « Lit de Justice » de Vendôme qui condamna à mort le duc d'Alençon en 1458. Au début du XVI[e] siècle encore, une traduction des *Chroniques de France* de Robert Gaguin, imprimée en 1515, comporte une gravure où saint Denis et saint Rémi encadrent les armes royales entourées du cordon de saint Michel et surmontées – déjà ! – de la couronne fermée, au-dessus d'une inscription portée par deux cerfs ailés, couronne autour du cou, debout sur leurs pattes arrière.

M. Martin et M. de Vaivre ont montré que l'étendard déployé sur notre tapisserie est celui de Charles VII, « de satin vermeil cramoysi à un saint Michel dans le champ... semé tout au long de soleils d'or », tel qu'il est décrit par le chroniqueur Alain Chartier et attesté par plusieurs autres sources. Cependant on en voit apparaître de semblables dans les comptes de Louis XI, au moins en 1465.

Les vers inscrits sur les banderoles ne se comprennent guère que comme une allusion aux victoires remportées par Charles VII à la fin de la guerre de Cent ans : bataille de Formigny (1450) et reconquête de la Normandie, bataille de Castillon (1453) et reconquête de la Guyenne. Les deux lions en dehors du courtil qui symbolise le royaume représentent-ils les léopards d'Angleterre – en héraldique ces animaux sont semblables – ? Ce n'est ni impossible ni certain. Il se pourrait donc que l'œuvre soit de commande royale. Cependant l'écu accroché au courtil, au centre de la composition, est en forme de targe, ce qui serait tout à fait insolite pour un roi de

France. Il n'est pas exclu que la tapisserie ait été exécutée à la demande d'un «loyal français», c'est-à-dire d'un grand seigneur soucieux de rappeler sa fidélité au roi longtemps contesté et désormais «très victorieux».

La date doit être cherchée non dans les années 1430-1450, comme le voulait M. Martin qui se fondait sur l'aspect de l'armure du saint Michel, laquelle peut être archaïsante, mais entre 1450 et 1461, et de toutes façons – si l'hypothèse Louis XI était retenue – avant 1469.

Du point de vue du style, ces cerfs très supérieurs de dessin aux lions et au paysage qui les entoure paraissent sortir du crayon d'un peintre français évoluant dans l'orbite de Fouquet.

Ancienne collection Gaston Bissieu. Acquise par le musée départemental des Antiquités de la Seine-Maritime en 1892.

BIBLIOGRAPHIE. Paul Martin, *La tapisserie royale des «Cerfs-volants»*, dans *Bulletin Monumental*, t. CV, 1947, p. 197-208, pl., fig. – *V^e centenaire de la création à Amboise de l'ordre de saint Michel. De l'ordre de saint Michel à la Légion d'honneur. Exposition, 7 juin-20 juillet [1970]. Hôtel de Ville d'Amboise* [catalogue par C. Ducourtial et I. du Pasquier], n° 12, p. 30-31. – J.-B. de Vaivre, *Les cerfs ailés et la tapisserie de Rouen*, à paraître.

29
Sémiramis

Laine et soie
Environ 6 fils de chaine au cm

Honolulu (Hawaii)
Honolulu Academy of Arts

C'est d'une tenture des Preuses que provient probablement cette séduisante tapisserie où, sur un fond de mille fleurs «classiques», se détachent trois femmes. Celle du centre, en riche surcot cachant à demi une cuirasse passablement fantaisiste, peigne ses cheveux, tournée vers une messagère armée d'une longue flèche; à gauche, une suivante présente un miroir. En haut, une incription en alexandrins :

«Je fus Semiramis Royne de babilone.
barbariens conquis Ydóis et suriens, (indois et syriens)
jusques en septentrion alé et mis mon trosne
et sy occis le roy des ethiopiens».

Sémiramis figure en effet parmi les neuf Preuses que, dès le XIV^e siècle, le Moyen Age a mises en pendant des Preux (voir n^os 3-4); curieusement, elles ne comportent aucune héroïne de la Bible – Judith, pourtant, paraissait toute désignée –, mais seulement des personnages légendaires, parmi lesquels plusieurs Amazones : Hippolyte, Ménalippe, Lampheto et, la plus célèbre, Penthésilée, que l'on trouve sur une tapisserie à millefleurs d'Angers.

Reine d'Assyrie et de Babylonie, Sémiramis, fille d'un mortel et d'une déesse, aurait été exposée dans un désert par sa mère, puis nourrie par des colombes, recueillie par un berger et épousée plus tard par le gouverneur de Syrie, avant de l'être par le roi Ninus lui-même, qu'elle fit assassiner ensuite.

détail

© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1973
PARIS–FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Maîtresse de l'empire assyrien, elle reconquit la Médie, la Perse, l'Arménie et l'Arabie et elle soumit l'Egypte, la Lybie, une partie de l'Ethiopie et l'Asie jusqu'à l'Indus. C'est à elle que l'on devrait l'une des merveilles du monde, les jardins suspendus de Babylone. Après quarante-deux ans de règne, son fils lui disputant la couronne, elle disparut au ciel sous la forme d'une colombe.

D'une beauté aussi célèbre que son courage, elle n'eut, selon l'historien latin Valère-Maxime, qu'à se montrer demi-nue et les cheveux épars, lors d'une révolte qui avait éclaté pendant qu'elle était à sa toilette, pour que tout rentrât dans l'ordre. C'est sans doute l'épisode qui est représenté ici.

H 2,52 m × L 2,55 m

Du point de vue du style, ces figures allongées, aux têtes fort petites, relèvent du même canon que celles de la *Dame à la licorne* (voir nos 34-39), mais avec une certaine gaucherie dans le personnage central. Si le centre de tissage est sans doute le même, on ne doit donc pas penser au même cartonnier, mais à un artiste évoluant dans ce milieu encore mal connu de l'art français du temps de Charles VIII.

Le costume, pour autant que nous le connaissions, confirme l'attribution à la fin du siècle. La messagère porte encore, sur le front dégagé très haut, la bouclette de tissu sombre qui est à la mode au milieu du XV^e^ siècle et se raréfie après 1480; mais l'artiste a peut-être cherché à indiquer que les personnages appartenaient à une époque révolue. La robe de la suivante a, en revanche, déjà, les manches découpées pour laisser apparaître la chemise. Quant à Sémiramis, elle est vêtue d'un surcot ouvert qui n'est plus alors qu'une robe de cérémonie, celle que porte, par exemple, Anne de Beaujeu, sœur du roi Charles VIII, sur le fameux triptyque du maître de Moulins.

Ancienne collection Manzi, vendue en 1919. Acquise par Léon Schinasi chez Duveen, New-York. Offerte en 1946 à l'Honolulu Academy of art par le Charles M. and Anna C. Cooke Trust.

BIBLIOGRAPHIE. *Semiramis, A gothic floral tapestry in the Honolulu Academy of Arts*, dans *The Art Quaterly*, vol. IX, 1946, p. 176 et 181, fig. – Helen Comstock, *A Tournai floral tapestry for Hawaii*, dans *The Connoisseur*, t. 119, n° 504, juin 1947, p. 107-108, fig.

30
Narcisse

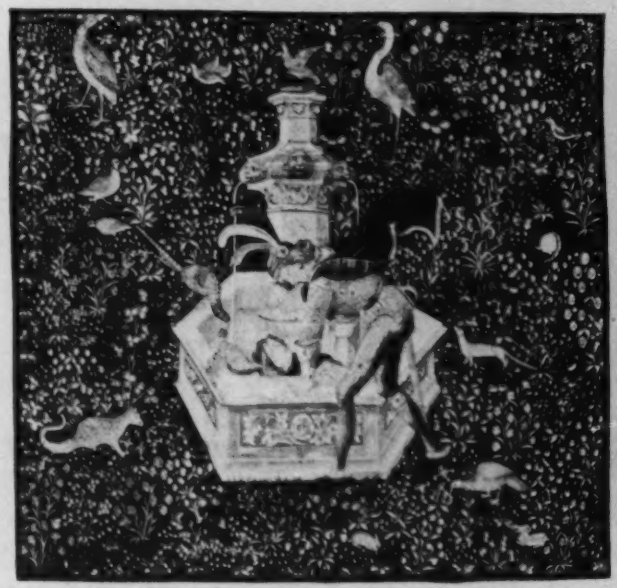
Laine et soie
5,5 à 7 fils de chaîne au cm

Boston
Museum of Fine Arts

D'une incomparable poésie, cette millefleurs au champ semé de petits animaux offre l'image d'un élégant jeune homme penché sur le reflet que lui renvoie l'eau d'une fontaine – geste qui suffirait à l'identifier s'il ne l'était par l'inscription sur sa cuisse : «Narcisus».

On connaît l'histoire de ce fils de Céphise et de la nymphe Liriope, qui méprisait tous les cœurs que conquérait sa merveilleuse beauté et pour qui la nymphe Echo se consuma en vain. Un jour, à la chasse, buvant dans une fontaine, il tomba en extase devant son image et, désespéré de ne pouvoir l'atteindre, il périt et fut changé en fleur.

Sans doute cette tapisserie appartenait-elle à une série de personnages mythologiques dont il y a quelques exemples dans les millefleurs : un *Hercule* notamment, du musée des Arts décoratifs, qu'Ella Siple a attribué au même dessinateur et au même atelier, mais qui, en dépit des analogies de style et



Narcisse
détail

d'exécution, n'appartient sans doute pas à la même tenture, car le tissage en est moins fin et l'échelle des personnages différente; Narcisse est de grandeur nature, Hercule mesure plus de deux mètres, de même que le *Jupiter* et le *Neptune* du Detroit Institute of Arts.

H 2,82 m × L 3,11 m

Il est exact, en revanche, que *Narcisse* et *Hercule* doivent sortir du même centre, celui où se sont tissées les plus belles millefleurs (voir nos 44 à 46). Rarement les touffes de plantes fleuries (œillets, ancolies, pâquerettes, marguerites, soucis...), les quadrupèdes (genettes, lapins), ou les oiseaux, ont-ils été traités avec autant de vérité et de séduction. On remarquera leur différence avec les végétaux et les animaux de la *Chasse à la licorne* (nos 18-24), bien que dans les deux cas la qualité soit exceptionnelle, et en dépit d'analogies superficielles, telles que le faisan se mirant dans l'eau de la fontaine. Le style de Narcisse n'est pas non plus celui des personnages de la *Chasse :* Ella Siple lui a trouvé une grâce botticellienne, se demandant comment pouvait s'expliquer le cheminement d'une influence florentine. Une fois encore (voir nos 18-24 et 29), disons qu'est mal connu ce milieu de l'art français de la fin du XVe siècle (dont *Narcisse* relève très probablement), mais qu'il semble intégrer des éléments italiens et flamands.

Collections : M. de Talgonet, château de Rozay, près de Vierzon : Lady Baillie, Leeds Castle. Acquis en 1968, de Wildenstein and Co (New-York), par le Museum of Fine Arts, de Boston.

BIBLIOGRAPHIE. Ella Siple, *French gothic tapestries of about 1 500*, dans *Burlington Magazine*, vol. LIII, sept. 1928, p. 145-146, pl. — *When Tapestries were in Flower*, Museum of Fine Arts, Boston, December 19, 1972, through March 4, 1973, n° 7.

31
Jeu de marelle et cueillette de fruits

Laine et soie
Environ 5,5 fils de chaîne au cm

Paris
Musée du Louvre

Après les scènes de la vie seigneuriale, les bergeries, représentées en tapisserie dès le XVe siècle, sont les sujets favoris des millefleurs. Celle-ci fait partie d'une tenture de trois pièces dont les autres sont consacrées au *Travail de la laine* et à la *Danse*. Ici, un paysan apporte à un couple un jeu de marelle, tandis qu'à droite une femme recueille dans sa jupe les poires qu'un jeune homme fait tomber, avec sa houlette, d'un arbre rempli d'oiseaux. Comme c'est généralement le cas dans les millefleurs, des animaux parsèment le champ, notamment un loir grimpé, à gauche, dans l'un des arbres mutilés par le raccourcissement de la tapisserie.

Des deux écus du haut, l'un est *d'or au lion d'azur, au chef de gueules*, qui est Bohier; l'autre est mi-parti, à dextre, des armes précédentes et, à senestre, *d'azur à la bande componée d'or et de gueules, accompagnée d'une étoile d'or en chef*, qui est Briçonnet.

H 2,25 m × L 3,95 m

Les tapisseries de cette *Pastorale* ont donc appartenu à Thomas Bohier et à sa femme Catherine Briçonnet, tous deux membres de puissantes familles qui ont occupé d'importantes charges, notamment à la Chambre des Comptes, à la fin du XV^e^ et au début du XVI^e^ siècle; l'un des Briçonnet devint même archevêque de Reims, puis chancelier de France, un autre, cardinal. Thomas Bohier († 1524), général des finances et l'un des grands personnages du temps de Charles VIII, Louis XII et François I^er^, commença, vers 1513-1515, la construction du château de Chenonceau dont sa femme († 1526) devait surveiller activement les travaux.

Selon M. Verlet, on ne peut savoir si les tapisseries ont été commandées à ce moment-là, mais «il ne lui paraît pas téméraire de descendre jusqu'aux environs de 1520 la date de leur fabrication». Cependant, les écus paraissant rentrayés et le style accusant une date un peu antérieure, on peut penser qu'elles sont des environs de 1510 et que Thomas Bohier et Catherine Briçonnet ne les ont pas fait faire, mais les ont achetées finies et y ont fait placer leurs armes.

Dans ce choix, ils ont manifesté le goût de leur classe — Jean le Viste en faisait partie (voir n^os^ 34-39) — pour des œuvres pleines de fraîcheur et de charme, moins solennelles que les grandes tentures bruxelloises de ce temps, moins coûteuses aussi, certainement, et qui restituent la douceur des campagnes françaises, à une époque heureuse de vivre sans guerres civiles ni étrangères.

Au début du XX^e^ siècle, chez le duc de la Trémoille, au château de Serrant (Maine-et-Loire), d'où elle passe, avec les deux autres pièces, dans la famille Larcade qui la donne au Louvre en 1945.

BIBLIOGRAPHIE. Pierre Verlet, *Les Tapisseries de la donation Larcade*, dans *Revue des Arts*, 1951, n° 1, p. 24-30, fig.

32
Concert à la fontaine

Laine et soie
5 fils de chaine au cm

Paris
Musée des Gobelins

On connaît trois autres concerts sur fond de millefleurs : un à Angers et deux dont les personnages principaux sont identiques, au musée de Cluny et à Pittsburgh. Aucun ne comporte autant de figures que celui-ci qui, selon Mr de Mirimonde, serait une allégorie de l'amour et où un luthiste, une femme qui joue d'une viole de bras, une autre qui remplit d'eau une écuelle en retenant un jeune homme par le pan de son manteau, une fillette jouant, un fou et un jeune fauconnier entourent une dame qui joue d'un petit orgue posé sur la margelle de la fontaine.

H 3 m × L 3,80 m

Suggestive évocation des plaisirs seigneuriaux au début du XVI^e siècle, cette pièce, riche de couleurs, se rattache indubitablement au groupe des millefleurs classiques (voir n^os 34-39) par son fond de plantes admirablement reproduites et par le style de ses figures : la dame à l'orgue, en particulier, est traitée dans le même esprit que celle d'Angers et le mouvement un peu contourné du jeune homme de droite rappelle ceux de certains personnages des tapisseries de Chaumont (n^os 59-62).

La disposition des figures est d'ailleurs typique des tapisseries à millefleurs où, la plupart du temps, le sujet est plaqué sur le champ sans profondeur des plantes, sans souci de composition. Souvent les personnages ne se regardent pas et ils pourraient très bien être remplacés par d'autres, sans que la cohérence de l'œuvre en souffre. C'est le cas ici où il est fort possible d'imaginer le groupe de droite détaché du reste et où les autres assistants pourraient être disposés de façon différente. L'échelle des figures n'est d'ailleurs pas la même et il est aisé de deviner le procédé de composition des liciers qui, disposant d'un stock de modèles de tailles variées, les répartissaient avec plus ou moins d'habileté sur les fonds de fleurs et d'oiseaux qu'ils étaient habitués à tisser. Cette manière d'agir révèle un centre où le recours aux cartonniers est réduit au minimum.

Il s'agit, par suite, d'une production courante, sans fils d'or et d'argent, donc relativement bon marché, réservée aux seigneurs et aux bourgeois enrichis désireux d'égayer leurs châteaux avec ces aimables rappels de leurs occupations. Involontairement peut-être, grâce à cette économie de moyens, à l'éclat du coloris, au charme des sujets et des fleurs, les créateurs de ces tapisseries ont su en faire les œuvres les plus séduisantes de toute l'histoire de cet art, pourtant fécond en réussites.

Se trouvait au XIX^e siècle au château de Saverne où elle aurait été transportée par l'un des quatre Rohan qui furent évêques de Strasbourg au XVIII^e siècle — ce qui accrédite la tradition selon laquelle elle provient du château du Verger et aurait été commandée, comme la Dame à l'orgue *d'Angers, par Pierre de Rohan, maréchal de Gié († 1513), père du Charles de Rohan qui posséda les* Anges porteurs des Instruments de la Passion *(n^os 40-42). Acquise en 1889 par le musée des Gobelins.*

BIBLIOGRAPHIE. Göbel, *Rom.*, p. 275. — A.P. de Mirimonde, *La Musique dans les Allégories de l'Amour*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, n^os 1180-1181, mai-juin 1967, p. 338-339 et fig. 40, p. 341. — William D. Wixom, *Treasures from medieval France*, Cleveland, The Cleveland Museum of art (1967), n° VII - 26, p. 342 et 386, fig. coul. p. 343.

33
Seigneur présentant un héron à une dame

Laine et soie
Environ 5 fils au cm

New York
The Metropolitan Museum of Art

Très nombreuses sont les tapisseries médiévales où un couple est représenté avec un faucon. Citons par exemple l'*Offrande du cœur* du musée de Cluny, la millefleurs de la collection Lehman et les deux tapisseries du Metropolitan Museum à fond rose (n^os 25 et 26). Dans celle-ci, très restaurée, mais peu connue, le seigneur, un genou en terre, présente un héron à la dame qui en éloigne le faucon.

H 2,34 m × L 3,33 m

Son intérêt provient surtout de ce qu'elle est une des rares millefleurs à fond rose que l'on connaisse et dont *la Dame à la licorne* (nos 34-39) est l'exemple le plus célèbre. Les textes, qui parlent aussi de tapisseries à fond jaune ou blanc, dont il ne reste pour ainsi dire pas de témoignages, montrent que les «verdures» à champ vermeil n'étaient pas exceptionnelles; mais les destructions immenses survenues au cours des siècles n'en ont laissé que très peu : les six pièces de Cluny, deux tapisseries héraldiques avec bordure, à Glasgow et Detroit, un *Départ pour la chasse*, à l'Art Institute de Chicago, un *Seigneur debout*, très proche du couple seigneurial exposé ici, à la Walters Art Gallery de Baltimore, enfin un *Évêque d'Astorga* à Philadelphie et les deux pièces de l'ancienne collection Martin Le Roy.

Comme il est de règle dans ce groupe, les fleurs et arbustes du tertre qui porte les personnages (et qui est ici vert et non bleu foncé) sont «plantés», alors que sur le fond rose sont jetées des branches arrachées à leurs tiges, transposition, peut-être, des décors éphémères de bouquets épinglés sur des tentures murales.

Roses, ancolies, œillets, marguerites, pensées, etc., toutes ces plantes si merveilleusement réelles, où l'on reconnaît la flore du Moyen Age occidental et parmi lesquelles s'ébattent des oiseaux, sont celles des millefleurs «classiques», ces chefs-d'œuvre de poésie où les personnages plongent dans une atmosphère à la fois champêtre et irréelle.

On ne reviendra pas sur ce qu'on dit ailleurs de leur origine (voir nos 34-39), mais ici encore le style est français et l'on peut rapprocher le traitement des visages, vigoureusement modelés par les relais, de celui des personnages de tentures de chœur comme la *Vie de Saint Jean-Baptiste* à Angers.

Il y a là tout un groupe d'œuvres dont les analogies stylistiques sont indéniables et qui se distinguent tout à fait des peintures flamandes, même si elles leur ont emprunté quelques traits, comme les robes aux volumineux plis cassés.

Quant à la date, le costume permet d'attribuer cette pièce au début du XVIe siècle.

Longtemps prêtée par l'Hon. Andrew W. Mellon au Metropolitan Museum of Art de New York à qui elle fut donnée par Mrs Mellon Bruce en 1964.

BIBLIOGRAPHIE. Joseph Breck, *The tapestry exhibition* (New York, 1928), dans *Bulletin of the Metropolitan Museum of art. New York*, vol. XXIII, 1928, p. 184, fig. p. 180. — William H. Forsyth, *The noblest of sports : Falconry in the Middle Ages*, dans *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, mai 1944, p. 258, fig. p. 257.

34-39
La Dame à la licorne

Laine et soie
Environ 6 fils de chaîne au cm

Paris
Musée de Cluny

Sur un fond rouge pâli semé de branches fleuries arrachées à leurs troncs et de petits animaux, une «île» bleu foncé, plantée de bouquets et de quatre sortes d'arbres (chêne, houx, pin et oranger) parmi lesquels s'ébattent d'autres «bestelettes», porte une ou deux figures féminines encadrées d'un lion et d'une licorne et adonnées à de nobles passe-temps, différents sur les six tapisseries.

On a dit déjà (voir nº 25) que ce fond rose, le «champ vermeil» des anciens textes, se rencontrait fréquemment au Moyen Age et, même s'il nous est parvenu beaucoup plus de millefleurs bleues, il en existe encore des roses dont on peut voir un exemple dans l'exposition (nº 33). Ce n'est donc pas par son fond que la *Dame à la licorne* est unique, encore que la symphonie des couleurs atteigne ici à l'excellence; mais la beauté du dessin, la qualité de l'exécution (moins riche et moins fine cependant que dans beaucoup d'autres pièces, la *Chasse à la licorne* notamment), enfin la poésie des figures, dégagent une magie qui classe cette tenture parmi les chefs-d'œuvre de la tapisserie de tous les temps. Magie qui a conduit à interpréter de façon hasardeuse la présence de la licorne et à voir de profonds mystères dans les

occupations de la Dame et de sa suivante. En fait la licorne est un animal banal au Moyen Age et, sauf sur deux pièces où elle a un rôle privilégié par rapport au lion (nos 34 et 38), elle partage ici avec lui la fonction capitale – qui est souvent la sienne – de porteur d'armoiries. Même si les tapisseries n'ont pas une signification purement héraldique, obsédante est en effet la présence des bannières, gonfanons, écus et manteaux *« de gueules à la bande d'azur chargée de trois croissants d'argent montants »* – armes qui n'évoquent nullement comme on s'est plu à le croire longtemps, le prince Zizim, fils du conquérant de Constantinople et rival malheureux de son frère Bazajet, qui fut captif quelque temps, à la fin du XVe siècle, au château de Bourganeuf, non loin de Boussac d'où provient la tenture. Ce blason est celui d'une famille de robe bien connue, les Le Viste. Quant aux figures qui animent ces surfaces de leur grâce rêveuse, ne retenons pas l'hypothèse d'une illustration de roman, non plus que celle dont George Sand s'est faite l'écho (portraits d'une femme aimée de Zizim), ni d'autres, plus récentes, fondées sur une symbolique mariale ou même cathare. Le plus vraisemblable est que cinq des tapisseries représentent un sujet qui n'a rien d'exceptionnel : les *Sens*, la sixième (n° 39) étant, soit une pièce d'hommage, soit, plus probablement, le vestige d'une autre suite du même genre; des témoignages du XIXe siècle, malheureusement imprécis, montrent en effet que le château de Boussac renfermait d'autres pièces que les six connues actuellement et qu'on interprètera ainsi :

34
La Vue

Ici seul le lion fait office de porteur d'armoiries, car la Dame, assise, présente un miroir à la licorne qui a posé sur elle ses deux pattes de devant. Il y a là une contamination de l'allégorie du sens par celle du thème, si populaire, de la capture de la licorne par une jeune fille pure (voir la *Chasse à la licorne*, nos 18-24).

H 3,10 m × L 3,30 m

35
L'Ouïe

La Dame joue d'un petit orgue dont une jeune fille actionne les soufflets.

H 3,70 m × L 2,90 m

36
L'Odorat

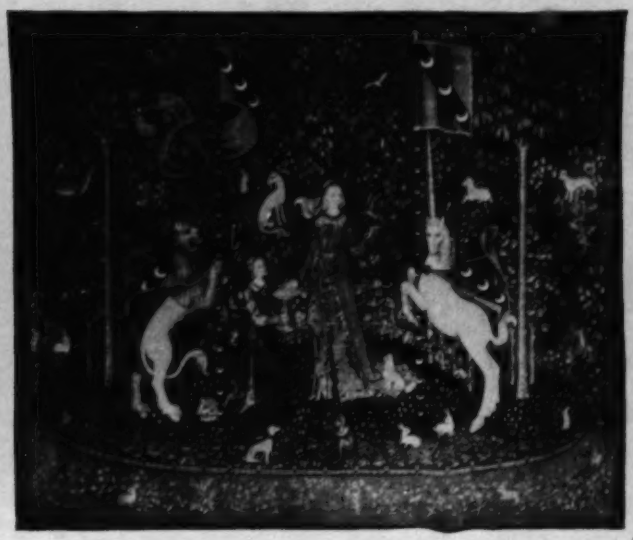
La Dame garnit un «chapel» avec des fleurs que la suivante porte dans un bassin. Détail renforçant la signification de l'œuvre, un petit singe respire une rose.

H 3,67 m × L 3,22 m

37
Le Goût

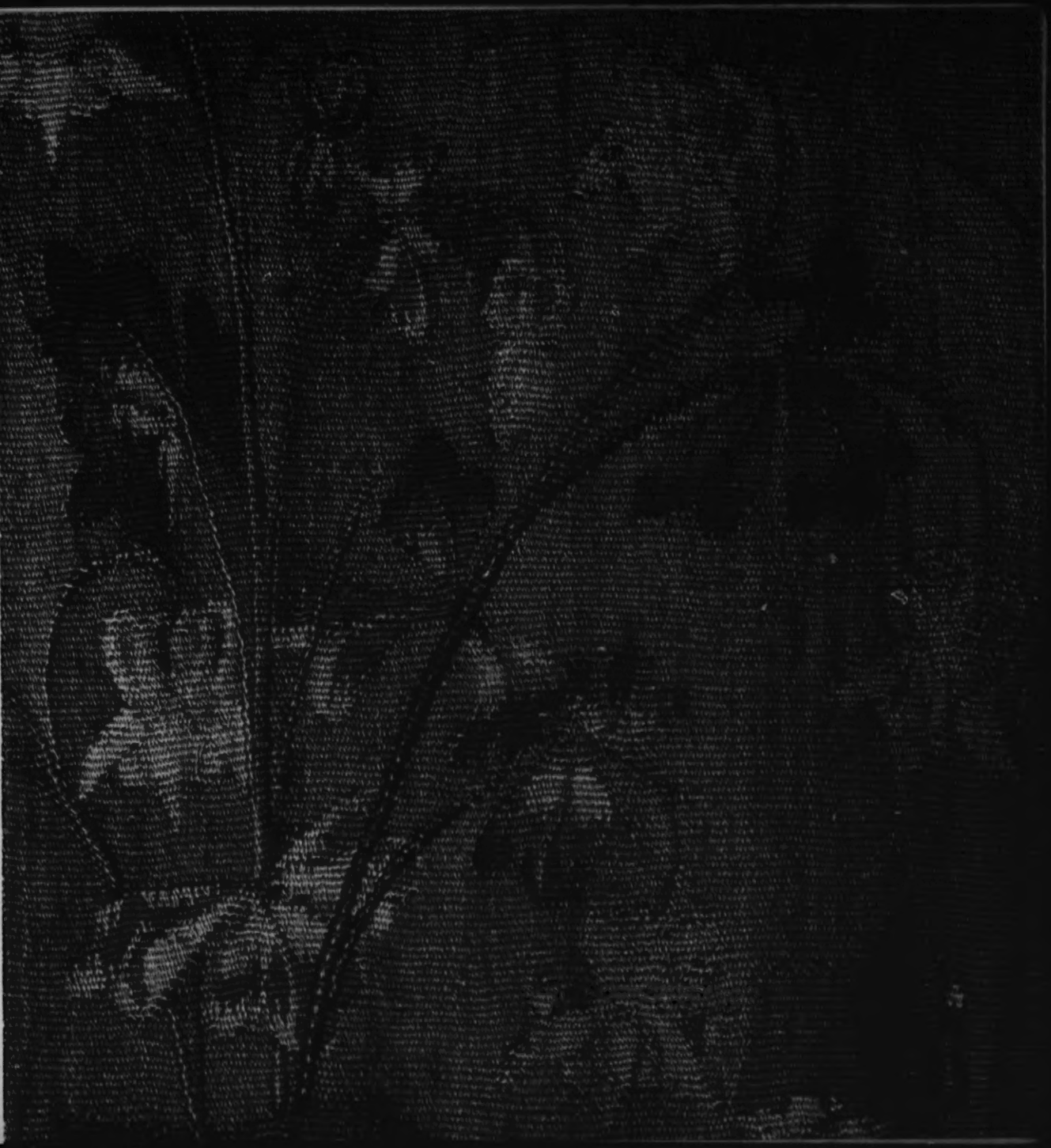
La Dame, une perruche sur son poing gauche ganté, son petit chien sur sa traîne, puise dans le drageoir que lui présente sa compagne. Là encore le sens est évoqué par le singe qui porte quelque chose à sa bouche. Une palissade ornée de roses s'élève au fond du tertre.

H 3,75 m × L 4,60 m



Le goût, détail

Le toucher, détail



38
Le Toucher

Dans cette pièce, c'est la Dame qui tient la bannière; elle touche de la main gauche la corne de la licorne, sans doute pour rappeler la propriété merveilleuse de cette corne, qui permettait de déceler la présence de poison dans les aliments. Aussi ces objets étaient-ils estimés à grand prix, du moins ce que les gens du Moyen Age prenaient pour tels, c'est-à-dire la défense d'un cétacé des mers froides, le narval, dont la canine gauche s'allonge jusqu'à plus de deux mètres.

H 3,75 m × L 3,58 m

39
Le choix des bijoux

Parfaitement semblable aux autres en ce qui concerne la composition, le style, le coloris et l'exécution, cette tapisserie se distingue des cinq premières par la présence, derrière les figures, d'une tente de riche tissu bleu

semé de larmes d'or, qui porte l'inscription «A mon seul désir», suivie d'une lettre difficile à identifier. Devant cette tente dont le lion et la licorne maintiennent les pans écartés, la Dame, accompagnée de son chien favori, prend un collier dans le coffret que lui tend la suivante. Cette pièce a été interprétée comme une sorte de dédicace, tant qu'on a cru que la tenture pouvait être un cadeau de Jean de Chabannes, seigneur de Vandenesse et frère cadet du maréchal de la Palisse, à sa fiancée Claude Le Viste; la dernière lettre de cette inscription était alors tenue pour un J, initiale de Jehan; cette hypothèse est abandonnée aujourd'hui, car la date qu'elle implique, 1510-1513, est trop tardive pour le style de l'œuvre et la mode des costumes. Sans doute a-t-on plutôt ici la représentation d'une de ces élégantes occupations dont les pièces disparues montraient d'autres exemples – selon George Sand, sur l'une d'elles, la suivante tendait à la Dame une aiguière et un bassin d'or – d'autres tapisseries à millefleurs, telle *La vie Seigneuriale* du musée de Cluny, offrent des scènes analogues et, surtout, l'on sait que les Le Viste possédaient d'autres tentures de ce genre; en effet, au château de Montaigu-le-Blin, en Bourbonnais, lors du partage, en 1595, des biens de la petite-nièce de Jean de Chabannes, Eléonore, se trouvaient des tapisseries aujourd'hui disparues, à fond rouge, avec des armoiries à trois croissants et des licornes accompagnant des «bestions» ou des Sibylles, dans lesquelles on peut reconnaître des pièces parentes de celles de Cluny et manifestement héritées de Claude Le Viste.

H 3,80 m × L 4,64 m

Celle-ci tenait vraisemblablement de son père les tapisseries qui se trouveront en 1595 à Montaigu-le-Blin. Seuls en effet les trois croissants y sont mentionnés, c'est-à-dire certainement les mêmes armoiries que sur la *Dame à la licorne*: armoiries pleines, donc armes d'hommes. Or Jean IV le Viste, père de Claude, conseiller au Parlement, président de la cour des Aides en 1489, seigneur d'Arcy et autres lieux, qui mourut en 1500 en ne laissant que des filles, fut un personnage assez important pour posséder en grand nombre de ces tapisseries où s'affirmait l'orgueil héraldique d'une des plus puissantes familles lyonnaises de la fin du Moyen Age dont plusieurs membres, notamment Jean IV, étaient venus à Paris occuper quelques-unes des hautes charges de l'Etat. Après lui, bon nombre de ses tentures passèrent certainement à Claude qui, de ses mariages avec Geoffroy de Balzac, puis avec Jean de Chabannes, n'eut pas de descendance. Ses tapisseries durent donc être partagées entre les Chabannes, héritiers du côté de son mari (pièces de Montaigu-le-Blin), et Jeanne Le Viste, fille de son cousin issu de germain, à qui elle légua ses biens. Henri Martin a établi en effet un enchaînement de mariages et de successions qui expliquerait la transmission de la *Dame à la licorne* depuis cette Jeanne Le Viste, femme de Jean Robertet (neveu du célèbre Florimond), jusqu'à la famille de la Roche-Aymon dont deux membres, alliés en 1660 aux propriétaires de Boussac, auraient apporté les tapisseries dans le château où elles restèrent jusqu'en 1882.

Si les tapisseries sont bien parvenues ainsi à Boussac, ce qui est très vraisemblable, on doit se demander cependant si elles n'ont pu être commandées par les ancêtres directs de Jeanne Le Viste, sinon par son père, Antoine, président au Parlement de Paris, mort en 1534 après avoir marqué l'apogée de la dynastie, du moins par son grand-père, Aubert († 1493), rapporteur et correcteur de la Chancellerie et l'un des exécutants de la politique de Louis XI, qui l'employa, en particulier, contre son cousin Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, décapité en 1477.

Les probabilités sont néanmoins en faveur de Jean qui multiplie ses armoiries dans le château d'Arcy et dont le testament stipule que la chapelle seigneuriale de Vindecy, «en

laquelle seront posées ses armes», sera reconstruite et comportera «une belle verrière, en laquelle sera mise une imaige de Notre-Dame,... et aussi... d'un côté l'imaige de Monsieur Saint Jehan en ladite verrière, qui présentera à ladite imaige de Notre-Dame sa personne, qui sera abillée en façon de chevalier, avec cotte d'armes, en laquelle seront ses armes»; la volonté de Jean Le Viste de s'affirmer par ses armes est donc manifeste. En outre, la lettre qui suit l'inscription «A mon seul désir» peut bien être un J accompagné d'un signe d'abréviation et elle signerait une devise qui ne doit point être interprétée comme une galante phrase d'hommage à une fiancée, mais beaucoup plus vraisemblablement comme le mot personnel de Jean Le Viste, correspondant d'ailleurs bien à ce que l'on peut entrevoir de ce personnage âprement attaché à sa réussite et qui rappelle fièrement dans son testament la visite que Louis XI lui a faite en 1482, au retour d'un pélerinage à Saint-Claude.

C'est de ces vingt dernières années du XV^e^ siècle, qui marquent l'apogée de Jean IV, que l'on date actuellement les tapisseries de Cluny. Ceci en raison des analogies qu'elles présentent avec une *Pénélope* conservée au Musée de Boston, qui est un vestige d'une tenture des *Femmes illustres* exécutée pour le cardinal Ferry de Clugny, évêque de Tournai, entre 1480 et 1483. Mme Crick-Kuntziger a rapproché également la *Dame à la licorne* d'une admirable tapisserie de *Persée*, aux armes de Charles Guillard (1456-1537) et de sa femme Jeanne de Wignacourt, qu'elle a datée des environs de 1490 (collection privée). Et il est certain que le style de ces figures élégantes et minces est celui de la fin du XV^e^ siècle, de même que leurs costumes où les crevés, si fort à la mode au XVI^e^ siècle, n'apparaissent qu'à peine.

Le rapprochement avec *Pénélope* ne repose, cependant, que sur des analogies de tissage et des détails iconographiques (coiffure et costume, petits lions des montants du siège, branches fleuries). En revanche, la tenture de Cluny est beaucoup moins éloignée de la *Chasse à la licorne* (n^os^ 18-24) qu'elle ne le paraît au premier abord à cause des différences d'exécution et de matériaux (la *Chasse* a certainement été faite en basse-lice et comporte des fils de métal que n'a point la *Dame*, beaucoup plus de soie qu'elle et un coloris plus éclatant et plus varié) : en effet, la licorne de la *Capture* (n° 21) est presque identique à celle de la *Vue*, et la suivante qui la signale au chasseur offre le même type que les figures de la *Dame à la licorne*, c'est-à-dire ce canon allongé de corps très droits, légèrement cambrés, avec des bustes plats, des robes étroites au décolleté en W ou en trapèze, des mains fines et des visages terminés par un petit menton rond. Reconnu comme français depuis toujours, le peintre de la tenture de Cluny n'a donc pas à être cherché autour de la cour de Moulins ni surtout à Bruxelles. C'est l'un de ces artistes qui illustrent les livres imprimés à Paris à la fin du XV^e^ siècle et dont Jean IV et Aubert Le Viste, qui résidaient dans cette ville, connaissaient certainement les œuvres.

Reste le problème du lieu d'exécution, qui a fait couler beaucoup d'encre — plus que n'en mérite une question qui est seulement l'une de celles qu'ont à résoudre les historiens de la tapisserie.

Pendant longtemps, on a attribué la *Dame à la licorne* et toutes les plus belles millefleurs aux ateliers dits des bords de la Loire, parce que leur style est français, différent de ce qui se tisse alors aux Pays-Bas, et que plusieurs portent les armes de seigneurs qui demeuraient dans les pays de la Loire où la cour séjournait le plus souvent. Comme on n'a point trouvé dans les textes la trace d'une activité régulière de tapissiers installés dans la région, on s'est rabattu sur l'hypothèse d'ateliers nomades. Récemment, Mme Schneebalg, rappelant l'existence des très nombreux tapissiers qui travaillaient à Bruxelles au XV^e^ siècle et dont la production est à peu près inconnue, remettant aussi en lumière l'accord intervenu en 1476 entre peintres et liciers de Bruxelles, qui accordait à ces derniers le droit de dessiner eux-mêmes les plantes et animaux de leurs «verdures», s'est appuyée sur le fait que la seule millefleurs dont on possède le paiement, celle du musée historique de Berne, aux armes de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, a été tissée par Jean de Haze, licier de Bruxelles, pour attribuer à cette ville la paternité des plus belles œuvres de ce type.

Que des millefleurs — des «verdures», comme on disait alors — aient été tissées dans la capitale du Brabant, c'est certain. Il ne s'ensuit pas que toutes doivent être attribuées à cette ville.

Un examen attentif permet en effet de déceler les différences qui existent entre les millefleurs «classiques», du type de la *Dame à la licorne*, où les bouquets, traités avec saveur et liberté, ne sont jamais les mêmes, et la millefleurs de Philippe le Bon où, malgré leur beauté, les bouquets sont exécutés avec une précision un peu sèche et où tout le décor de plantes, à droite, reflète exactement celui de gauche — ce qui suppose l'existence d'un carton précis, qui a été recopié deux fois, donc un tissage en basse lice; dans cette technique, en effet, le carton coloré placé sous les fils de chaîne s'impose au tapissier. En haute lice, au contraire, le carton est reproduit sur les fils de chaîne à l'aide de papier calque, de nos jours du moins; au Moyen Age où ce papier ne semble pas avoir existé, la précision du report était beaucoup moins grande et le licier pouvait se borner à transposer sur ses chaînes, à l'aide de toiles probablement, les traits principaux des personnages, donnant libre cours à son initiative en ce qui concerne les plantes, dont il variait à l'infini l'agencement.

Les millefleurs classiques : *Dame à la licorne*, *Vie seigneuriale* de Cluny, *Sémiramis* (n° 29), *Narcisse* (n° 30), etc. sont tissées ainsi, donc en haute lice, par conséquent pas à Bruxelles qui semble n'avoir connu que le «legwerker» travaillant en basse lice. Si d'ailleurs cette ville avait tissé de semblables millefleurs, il serait étonnant que l'on n'en trouvât point beaucoup dans les contrées où elle a exporté sa production et où il reste nombre de ses œuvres. Or presque toutes les belles millefleurs connues sont conservées en France ou en proviennent.

Où, donc, ont été exécutées la *Dame à la licorne* et les millefleurs qui lui sont apparentées ? L'activité de Paris, où l'on sait que se trouvent des marchands, est trop mal connue à cette époque pour que l'on puisse se prononcer. Mme Crick-Kuntziger avait pensé, pour les *Femmes illustres* du cardinal Ferry de Clugny, à Bruges où le prélat s'était réfugié, chassé de sa cité épiscopale de Tournai par les troupes de Louis XI; mais des liciers peuvent continuer à travailler pour un évêque absent et l'*Histoire de saint Anathoille de Salins* tissée à Bruges au début du XVI^e siècle présente des caractères un peu différents. Doit-on penser à Tournai d'où sortent, semble-t-il, des tapisseries «de genre» fort proches de certaines millefleurs ? Il ne faut pas non plus méconnaître qu'une activité reprit à Arras après sa transformation en désert par Louis XI, à la suite du siège de 1477. Dans l'incertitude où l'on se trouve encore, sans doute est-il plus sage de laisser, pour l'instant, ce problème en suspens et de se contenter de regrouper les œuvres qu'apparentent leur style et leur exécution, avec l'espoir que des découvertes ultérieures permettront d'aboutir à des conclusions fondées.

Achetées avec le château en 1833, à la comtesse de Ribeyreix, née Carbonnières, par la municipalité de Boussac (Creuse) qui les vendit en 1882 au musée de Cluny.

BIBLIOGRAPHIE. A. et C.M. Fleury, *Le château d'Arcy (Saône-et-Loire) et ses seigneurs*, Mâcon, Protat, 1917, p. 57-65 et 191-200. – Marquet de Vasselot et Weigert, *ouvr. cité*, p. 62-63 et 199. – Henry Martin, *La dame à la licorne*, dans *Mémoires de la Soc. nat. des Antiq. de France*, t. LXXVII, 1920, p. 137-168, fig. – Phyllis Ackerman, *The Lady and the Unicorn*, dans *Burlington Magazine*, t. LXVI, janv. 1935, p. 35-36. – Marthe Crick-Kuntziger, *Un chef-d'œuvre inconnu du Maître de la «Dame à la licorne»*, dans *Revue belge d'archéologie et d'Histoire de l'art*, t. XXIII, 1954, 18 p., 7 fig. – Pierre Verlet et Francis Salet, *La dame à la licorne*, Paris, Braun (1960), 47 p., fig. – René Fédou, *Les hommes de loi lyonnais à la fin du Moyen Age*, Paris, les Belles-Lettres, 1964, p. 347-348. – Maurice Dayras, *Réflexions sur les origines de la tenture de la «Dame à la licorne»*, dans *Actes du 88^e Congrès national des Sociétés savantes, Clermont-Ferrand, 1963, section d'archéologie*, Paris, impr. nat., 1965, p. 311-344, 4 fig. – Maria Lanckorońska, *Wandteppiche für eine Fürstin, Die historische Persönlichkeit der «Dame mit dem Einhorn»*, Francfort-sur-le-Main, H. Scheffler (1965), 80 p., 6 pl., 32 fig. (C. R. par F. Salet, dans *Bulletin Monumental*, t. CXXII, 1964, p. 418-420). – Sophie Schneebalg-Perelman, *«La dame à la licorne» a été tissée à Bruxelles*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, n° 1186, nov. 1967, p. 253-278, 20 fig. – *A propos de la Dame à la licorne*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, n° 1201, fév. 1969, p. 127-128. – Geneviève Souchal, *A Tapestry masterpiece*, dans *Auction*, vol. III, n° 2, oct. 1969, p. 38-42, fig.; et *Le Musée de Cluny*, Paris, éd. des Musées nationaux, 1972, p. 88-98.

40 - 42
Anges porteurs des instruments de la Passion

Laine et soie
6 fils de chaîne au cm

Angers
Musée des Tapisseries

Si la colonne de la Flagellation du Christ, sa couronne d'épines, la croix, les clous, l'éponge de fiel et la lance qui lui perça le cœur sont déjà représentés au XIII^e siècle, c'est du XIV^e au XVII^e siècle qu'est en vogue le thème des anges porteurs des Instruments de la Passion et c'est dans la seconde moitié du XV^e siècle et au début du XVI^e qu'il trouve sa plus belle expression – en Anjou notamment.

La raison en est peut-être qu'aux dires d'un auteur de *Chronicques* régionales, publiées en 1529, le roi René, petit-fils du duc d'Anjou Louis I^er, avait composé «plusieurs beaulx dictz de la Passion de Notre-Seigneur», qui étaient

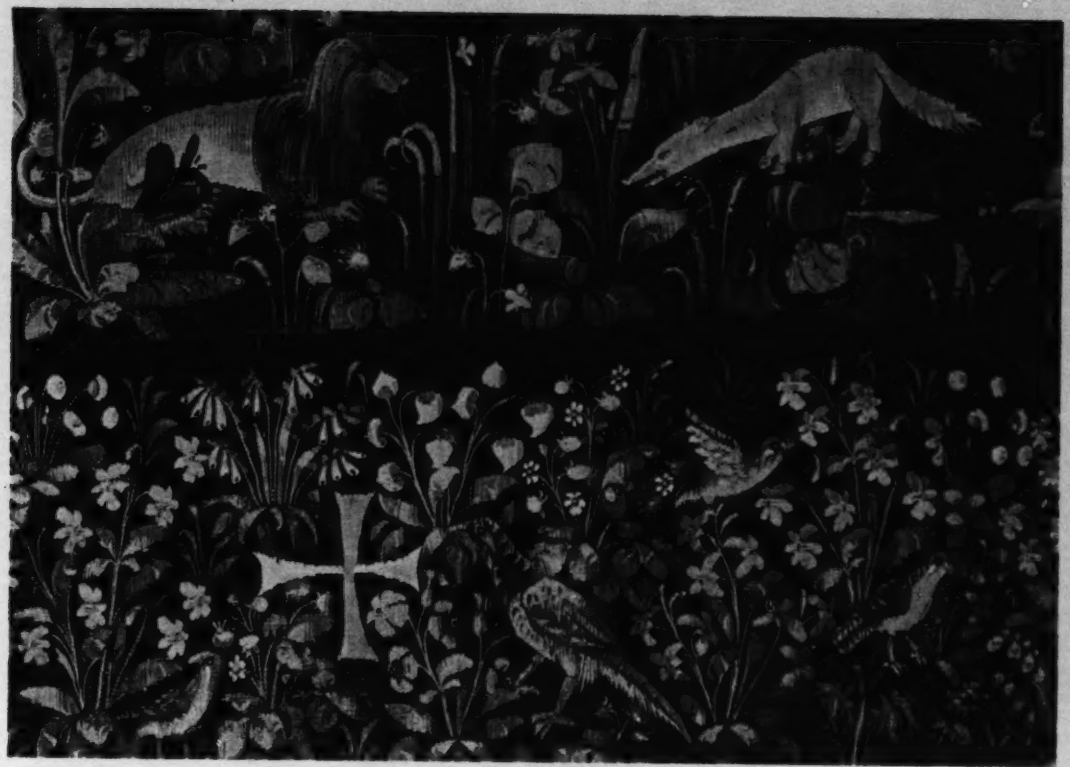
transcrits dans la chapelle des Cordeliers d'Angers, bâtie par lui et où il prescrivit de placer le tombeau de son cœur. Ces huit strophes ont disparu, mais un érudit de l'Ancien Régime en a conservé le texte et on les retrouve presque toutes dans les peintures de la chapelle castrale de Pimpéan à Grézillé (Maine-et-Loire) ou dans la tenture d'Angers (complétées, ici, par d'autres huitains, pour les représentations différentes de celles des Cordeliers). Leur importance éclate dans les tapisseries, où elles sont manifestement mises en évidence comme le sujet principal, étalées au centre sur de larges banderoles et réduisant un peu les anges, qui portent chacun un instrument de la Passion, au rôle de présentateurs de texte.

Au nombre de sept, strophes et anges se détachent sur un fond de millefleurs semé de petits animaux et ponctué, en haut, de deux sortes d'écus et de croix pattées d'argent et de gueules. L'un des écus, entouré du collier de l'ordre de Saint-Michel, porte, *au premier, de gueules au rais d'escarboucle pommeté, besanté et fermé, d'or, qui est de Navarre, au second, d'argent à la guivre d'azur couronnée d'or, engoulant un enfant issant de gueules, qui est du duché de Milan, au troisième, de gueules à neuf macles d'or posées trois, trois et trois, au lambel à quatre pendants d'argent, qui est de Rohan, au dernier, de France à la bande componée d'argent et de gueules, qui est d'Evreux.* L'autre écu, entouré d'une cordelière, est parti, à dextre, des armes précédentes, à senestre, *d'argent à la fasce de gueules, à la bordure d'azur.* Une bande de millefleurs portant les mêmes croix et armoiries est cousue au bas des pièces – qui sont au nombre de trois.

Sur deux d'entre elles – l'une à trois strophes et figures, l'autre à deux –, les anges sont tournés vers la droite. Une seule, à deux anges, les montre regardant à gauche. Comme il manque, parmi les instruments de la Passion, la couronne d'épines, les clous et la Sainte Face, représentés aux Cordeliers d'Angers et à Pimpéan, on peut déduire que la tenture comportait une quatrième pièce avec trois anges regardant vers la gauche, les tapisseries étant disposées de manière à se faire face deux à deux, leurs anges tournés du côté de l'autel.

40
Pièce aux trois anges regardant vers la droite

Celui de gauche tient la bourse aux trente deniers de Judas et l'extrémité de la banderole qui, à la différence des six autres, comporte des vers de seize pieds au lieu de huit, formant comme deux strophes parallèles, la césure de chaque vers impair rimant avec celle du vers pair suivant :



détail

«O homme quy la pomme priz
Regarde cy le povre priz
De Judas qui par trahison
Par envie et contre raison
Judas sy fut moult diligent
Car pour trente denier d'argent
Hélas Il en fit grant marché
Le sauveur en fut derraché
La pire que jamès prist hom.
Et la cruelle mesprison
Vendit au Juifz Jhesus crist
Ainsy que on le voit par escript.
De vendre son bon maistre et sire
Le livra pour le faire occire.
Le mauvaiz traiste delloial.
Et batu sur son chief roial».

L'ange du centre tient la lance avec laquelle le centurion Longin perça le cœur du Christ après sa mort sur la croix. Selon la *Légende dorée*, «ayant la vue obscurcie par maladie ou par vieillesse, il se frotta les yeux avec du sang de Notre-Seigneur, coulant le long de sa lance», «vit plus clair tout aussitôt» et se convertit.

«Longis aveugle chevalier
Fut a la mort du redempteur
Et pour plus fort le travailler
Affin qu'il n'eust jamès retour
D'une lance jusques au cueur
Luy frappa sy cruellement
Que y ne demoura liqueur
En tout son corps aucunement».

L'ange de droite soutient d'un bras la colonne de la flagellation et porte deux fouets et des verges.

«Régarde en pitié et voy comme
Benignement par la doulceur
Très dure angoisse por toy homme
Voulut souffrir ton createur
En ceste atache a grant douleur
Ou son benoist corps longuemen
Si quoy ne peult dire greigneur [plus grand]
Endura non pareil torment».

H 1,80 m × L 6,90 m

41
Pièce aux deux anges tournant le visage vers la gauche

Le premier, un linge sur le bras, porte sur un plat l'aiguière du lavement des mains.

«L'innocent fourré de malice
Pilate en veult lavé ses mains.
De paour de perdre son office
Juga le sauveur des humains
Combien qu'il seust que mal faisoit
De livré l'aigneau pur et monde.
Ambicion tant luy plaisoit
Que mal en est en l'autr monde».

A l'ange de droite est dévolue la croix en forme de tau.

«Voy la digne croix precieuse
Ou Jhesus moult piteusement
Souffrit peine très angoisseuse
Pour toy garder de dampnement.
Or advise, homme, humblement
Et considere, je te pry,
Que tu dois bien devotement
Servir cil qui lors te serir». [*pour :* servi]

H 1,80 m × L 4,65 m

42
Pièce aux deux anges regardant vers la droite

Celui de gauche tient le seau de vinaigre mêlé de fiel et l'éponge placée au bout d'un bâton.

«Lieve tes yeulz, regarde icy
Homme pecheur, et te souviengne
Que cruellement sans mercy
Ceste esponge dame* fiel plaine [* *pour* : d'amer]
Fut par cruaulté in humaine
Mise a la bouche du Roy celeste
Puis de la lance plaie villaine
Fut faicte a son doulz costé destre».

A l'ange de droite est réservé le linceul.

«Voy le suaire ou ton sauveur
Fut ensevely doulcement
Voy son sang, sa digne sueur
Voy les fouetz des quez las tant
Fut batu si tres aprement
Que sang sailloit a abondance.
Pense que corporellement
Receupt ce pour ta delivrance».

H 1,80 × L 4,70 m

détail

Avec la plus grande simplicité – et un bonheur inattendu – l'artiste à qui l'on doit cette œuvre exceptionnellement belle (l'une des peu nombreuses millefleurs à sujet religieux que l'on connaisse) a su résoudre le problème que posait l'intégration de ces grandes inscriptions dans une surface décorative. Plantes et animaux – particulièrement remarquables – la rattachent au groupe des millefleurs classiques (voir nos 34-39) et ces anges aux grandes ailes et au visage triste, agenouillés dans leurs aubes à demi-recouvertes de dalmatiques ou de chapes éclatantes, l'élèvent au rang des plus admirables.

On a indiqué il y a plus de cent ans qu'elle provenait du prieuré que Pierre de Rohan, maréchal de Gié, l'un des seigneurs les plus importants du temps de Louis XI et de Charles VIII, avait érigé près de son château du Verger (Maine-et-Loire), à la fin du XVe siècle, et qui était desservi par les religieux de Sainte-Croix de la Bretonnerie dont l'emblème (les croix blanches et rouges) figure sur la tenture. Au début de ce siècle, le chanoine Urseau, récusant l'attribution à Pierre de Rohan lui-même, avait identifié les armoiries comme étant celles de son fils aîné, Charles, grand échanson de France, et de la seconde femme de celui-ci, Jeanne de San Severino; les tapisseries étaient donc postérieures à ce mariage, célébré le 2 juin 1512, comme l'a indiqué M. Planchenault.

Mais la cordelière qui entoure l'écu parti étant considérée comme un symbole de veuvage, elles ont été datées d'après la

mort de Charles de Rohan, survenue le 6 mai 1528, ce qui paraissait bien tardif pour leur genre et leur style; en fait – et cela a été dit dès le XIX^e siècle, par Barbier de Montault – la cordelière peut avoir une autre signification; il est donc possible de rapprocher la date de l'exécution de la tenture de celle du mariage avec Jeanne de San Severino, qui convient beaucoup mieux. Une précision plus grande a été apportée par M. Brandenburg, selon qui un texte du 25 août 1515, cité par le père Anselme, porte un sceau de Charles de Rohan où il n'y a pas de lambel sur le troisième quartier de l'écu; ce «meuble» héraldique serait une brisure d'héritier, qui devait disparaître à la mort de Pierre de Rohan, le 22 avril 1513; la tenture daterait alors d'entre juin 1512 et avril 1513.

Farcy avait cru reconnaître les Anges porteurs des instruments de la Passion *dans une mention de l'inventaire du prieuré du Verger, dressé le 20 août 1790 : « Une tenture de tapisserie représentant la passion, au-dessus des balustrades du chœur, en soie et en laine, contenant environ 16 aunes... » Vendue aux enchères au sieur Thiberge le 2 août 1791, cette œuvre est dite alors en « huit morceaux ». Ce chiffre, le titre donné à la tenture, la longueur indiquée, qui ne correspond ni à celle des trois pièces conservées ni à celle que permettrait d'atteindre une quatrième tapisserie semblable à la première, ont conduit Mr Planchenault à récuser cette identification. On ne sait donc quand la tenture quitta le prieuré du Verger. La fabrique de la cathédrale d'Angers la reçut ou l'acheta avant 1858. Mgr Chappoulie, évêque du diocèse, l'a déposée avec les autres tapisseries anciennes de la cathédrale au musée installé dans le château.*

BIBLIOGRAPHIE. Louis de Farcy, *Monographie de la cathédrale d'Angers, le mobilier*, Angers, Josselin, 1901, p. 129-133. – Ch. Urseau, *L'Anjou aux Primitifs français*, dans *Revue de l'Anjou*, nouv. série, t. XLIX, 1904, p. 17. – R. Planchenault, *Sur quelques tapisseries de la cathédrale d'Angers*, dans *Les Cahiers de Pincé et des Musées de la ville*, Angers, nouv. série, n° 22, 1954, p. 1-6, fig.; et *Petites notes sur les tapisseries d'Angers*, Caisse nationale des Monuments et des Sites (1967), non paginé. – A. Brandenburg, à paraître dans *Bulletin Monumental*, 1973.

43
L'agneau de Dieu

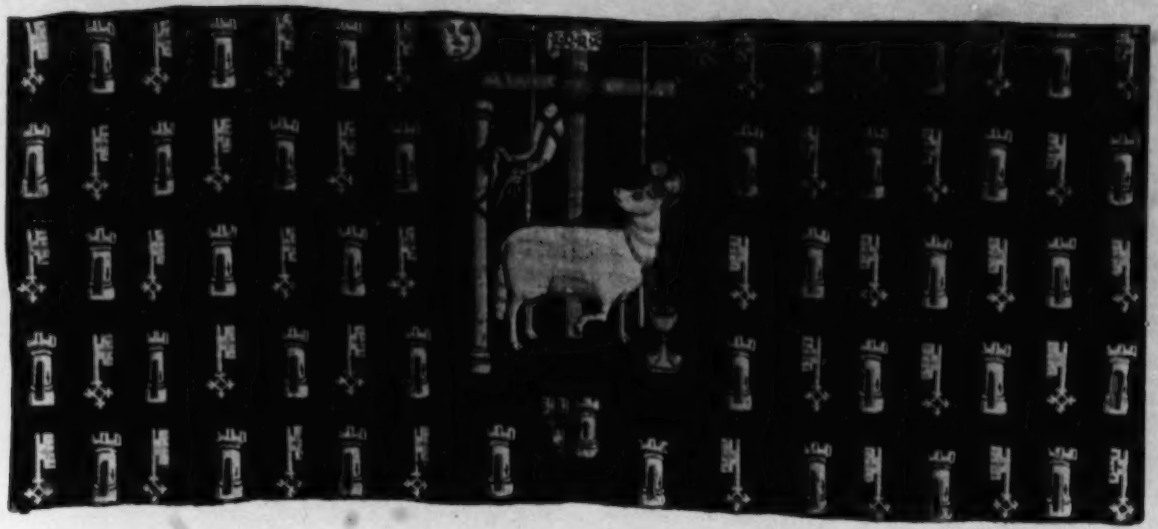
Laine
Un peu plus de 4 fils de chaine au cm

Beaune
Hôtel-Dieu

Sur un fond bleu semé de clés et de tours alternées, l'Agneau se détache devant les Instruments de la Passion qu'encadrent la lune et le soleil. En dessous, un écu *parti, à dextre, d'azur à trois clés d'or, à senestre, d'azur à une tour d'or crénelée.*

Extrêmement fréquentes sont au Moyen Age les tapisseries héraldiques qui affirment l'identité de leur propriétaire tout en étalant sa réussite, mais la variété d'agencement des armoiries ou des motifs tirés de l'écu est immense. On a ici un semis formé des clés de Nicolas Rolin, chancelier de Bourgogne de 1422 à 1462, et de la tour de sa femme, Guigone de Salins. Quant à la représentation des Instruments de la Passion, elle est en faveur au XV^e siècle, comme on l'a vu à propos des *Anges* d'Angers (n^os 40-42).

H 1,30 m × L 3,10 m



Cette tapisserie appartient à une tenture dont on connaît beaucoup plus les pièces à fond rouge semées d'écus, de tourterelles et du mot «Seulle» alternant avec des étoiles ou les initiales N G enlacées; il en subsiste trente sur les trente-et-une mentionnées en 1501 comme décorant, «es festes solennelles», les lits des malades dans «la grant chambre des povres», plus deux, à semis semblable, mais avec un Saint Antoine au centre, qui étaient destinées à parer «les chaieres estant es costez de l'aultel». Cependant on peut reconnaître la pièce exposée ici, ainsi qu'une autre également ornée de l'Agneau pascal, mais plus petite, dans l'inventaire de 1501 : «Item, deux aultres tappis armoyez comme dessus, desquelz l'on paire la chaire à preschier et aucunes fois les haultez» [quelquefois les autels].

Cette tenture a été considérée jusqu'ici comme un don du chancelier Rolin à l'hospice de Beaune, qu'il avait fondé par un acte du 4 août 1443, sous l'invocation de saint Antoine abbé, en promettant «de le pourvoir de tous... ustensiles et objets nécessaires» et «de fournir la chapelle des vêtements sacerdotaux, livres, calice et autres ornements», et cela dans l'espace de quatre ou cinq ans pendant lequel il espérait achever la construction. En fait la chapelle fut bénie le 31 décembre 1451 et l'hospice ouvrit ses portes le lendemain. On a donc pensé que les tapisseries ont été faites, sinon entre 1443 et 1452, du moins avant la mort du chancelier survenue le 18 janvier 1462.

Cependant il faut plutôt y voir un don de sa deuxième femme, Guigone de Salins. En effet les armoiries représentées partout ne sont pas celles de son mari, mais les siennes propres, parties, conformément à l'usage qui règle le blason féminin, à dextre des trois clés des Rolin, à senestre de la tour des Salins, et telles qu'on peut les voir sur le fameux polyptyque de la chapelle, où Roger van der Weyden a peint le Jugement Dernier avec les portraits des donateurs.

La femme du chancelier Rolin a pu faire ce cadeau à l'hospice, qu'elle entourait également de sa sollicitude, soit avant la mort de son mari, soit – et c'est plus vraisemblable – après, c'est-à-dire entre janvier 1462 et le 24 décembre 1470, date de sa propre mort. En effet, devenue veuve, elle était venue habiter Beaune et, bien que les dirigeants de l'hospice se fussent entendus pour refuser son autorité jusqu'à ce que le Parlement de Paris l'eût rétablie en 1468, elle ne cessa de s'intéresser à cette fondation, où elle s'installa, d'ailleurs, après l'arrêt du Parlement et où elle fut ensevelie. En 1462 et 1463, elle donne quinze queues de vin et quatre cents écus d'or; en 1467 elle fait remise de quatre cents autres écus

qu'elle avait prêtés; surtout, le 10 février 1466 (1467 n. st.), elle donne une somptueuse croix d'or et six tasses d'argent – «avec aultres chouses et meubles par moy desja mises es mains des gouverneur, maistresse & sœurs du dict Hostel-Dieu», affirme-t-elle dans un acte conservé aux archives de l'hospice.

Un élément encore fait pencher pour la période 1462-1470; c'est la présence, sur les tapisseries à fond rouge, du «mot» SEULLE, qui n'est pas celui du chancelier, comme on l'a dit en s'appuyant sur le fait que des carreaux de pavage trouvés dans son hôtel de Dijon le portaient, entourant les initiales N G. C'est le mot de Guigone, non pas, comme on l'a dit aussi, symbole d'un veuvage éploré, mais devise personnelle qu'elle dut employer tout le temps de son mariage, équivalant au «Tant que je vive» dont usait, à la même époque, la duchesse de Bourgogne. La preuve s'en trouve dans la présence simultanée, sur la dalle funéraire de Nicolas Rolin, des deux mots : «Deum time» (Crains Dieu), qui est celui du chancelier, et «Seule» qui ne peut renvoyer qu'à sa femme. Et il n'y a rien d'étonnant à ce qu'un pavage armorié célèbre la maîtresse de maison; sans doute y avait-il dans d'autres salles des carreaux avec «Deum time», évoquant Nicolas, mais qui ont disparu. En tous cas la présence, sur la plupart des tapisseries de Beaune, du seul mot de Guigone, accompagné de la tourterelle, symbole de l'amour fidèle et qui est sans doute son emblème personnel, paraît de nature à corroborer cette hypothèse.

La célèbre tenture dite de Nicolas Rolin (et dont on ignore le lieu d'exécution) serait donc bien un don fait à l'Hôtel-Dieu de Beaune, mais par la veuve du chancelier soucieuse de compléter d'une parure l'ameublement dont son mari avait fourni l'indispensable, soucieuse aussi, et peut-être surtout, d'affirmer un patronage contesté, par le don de tapisseries où éclate de façon obsédante l'affirmation de son identité. Dans cette hypothèse, on peut serrer encore davantage leur date de conception et de fabrication : elles auraient été commandées lorsque, après la mort du chancelier, l'autorité de Guigone est rejetée par l'Hôtel-Dieu; deux ou trois ans ont pu suffire pour l'exécution; donc, dès 1465-1466, elles se trouvaient peut-être «desja mises es mains» des gens de l'hospice – où elles se trouvent toujours.

BIBLIOGRAPHIE. J. Guiffrey, *Les tapisseries de l'hôpital de Beaune*, dans *Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques et scientifiques*, Paris, 1880, p. 89. – J.-P. Asselberghs, *Tapisseries héraldiques et de la vie quotidienne*, Tournai, 1970, n° 1, fig. 1.

44
Millefleurs avec cavalier, aux armes de Jean de Daillon

Laine et soie
5 à 6 fils de chaîne au cm

Montacute House
Yeovil, Somerset
(The National Trust)

On a pensé quelque temps que le guerrier de cette millefleurs, monté sur un cheval dont le riche caparaçon porte les lettres I-E liées par un lacs, et tenant un gonfanon orné d'un loup (?) et des mêmes I-E, pouvait être un Preux. Mais aucun des neuf de la tradition (voir nos 3-4) ne possède, semble-t-il, un tel emblème. Sans doute faut-il plutôt voir ici un chevalier portant son enseigne. Pierre de Rohan, maréchal de Gié (voir nos 40-42), était en effet représenté de cinq façons différentes sur des tapisseries de son château du Verger : armé de toutes pièces, en enseigne, en guidon, en général et en maréchal de France. Le cavalier en armure de Montacute House est donc probablement le personnage indiqué par l'écu tissé en haut à gauche : *écartelé, aux premier et dernier, d'azur à la croix engrêlée d'argent, aux*

second et troisième, de gueules fretté d'or au canton d'argent chargé d'un croissant de sable, sur le tout, de gueules à six écussons d'or — écu qui est celui d'un des membres les plus célèbres de la famille de Daillon, Jean I^er^, et de lui seul, ses fils ayant, selon M. de Vaivre, porté des armes différentes.

La tapisserie a été rétrécie en haut et sur les côtés, lors d'une restauration qui a modifié aussi l'extrémité du gonfanon et la patte arrière droite du cheval.

H 3,60 m × L 2,80 m

Issu d'une famille de petite noblesse, d'origine assez obscure, Jean de Daillon, «nourry... en sa jeunesse» avec Louis XI, à qui il «sçavoit fort bien complaire», selon Commynes qui en parle à plusieurs reprises dans ses *Mémoires*, occupa de hautes charges au service du Roi, sauf un temps de disgrâce; aussi soucieux de ses intérêts que fertile en expédients, il avait acquis la seigneurie du Lude et, sachant que son maître «donnoit volontiers quelque chose à celuy qui premier luy apportoit quelques grandes nouvelles», il s'arrangea pour lui apprendre la «desconfiture du duc de Bourgongne» à Nancy en 1477; il figure d'ailleurs pour de fortes sommes dans les comptes du temps de Louis XI; il fut aussi du petit nombre de ceux qui l'entourèrent lors de sa grave maladie en 1480. Mais il mourut avant lui, à la fin de 1481, très probablement.

Gouverneur du Dauphiné en 1474, il avait été au siège d'Arras en 1477 et, nommé lieutenant du roi pour la ville après sa prise, il en eut «grand profit», y gagnant «vingt mil écus, et deux panes de martres». M. de Vaivre a émis l'hypothèse qu'il avait pu acheter ou recevoir alors «une tenture le représentant en armes», ce qui ferait de la tapisserie de Montacute «un témoignage de la production d'Arras après la chute du duché de Bourgogne». Jean de Daillon a pu évidemment faire travailler pour lui quelques-uns des tapissiers d'une ville qui allait bientôt perdre jusqu'à son nom, les habitants d'Arras ayant été chassés par Louis XI. Cependant il est plus que tentant de rapprocher la pièce de Montacute House d'une mention des archives de Tournai, du 1^er^ avril 1481 : «A Wuillaume Desreumaulx, tapissier, qui avoit marchandé à M. du Lude gouverneur du Dauffiné de lui faire une tapisserie de verdure pour une chambre, de laquelle tapisserie a été fait don et présent de par la ville audit seigneur du Lude en rémunération de plusieurs plaisirs et amitiés que par cidevant il a faits à icelle ville... sur le prix duquel marché... a esté ordonné audit Wuilleme pour et afin de avanchier et expédier l'œuvre de lad. tapisserie, la somme de ... LXX» livres. Un autre paiement à Desreumaulx indique que la tapisserie offerte au «seigneur du Lude... qui ensuivant lad. devise il a fait faire et estoffer de soye en plusieurs et diverses pièces» ne mesurait pas moins de 457 aunes carrées; il s'agissait donc d'une tenture en plusieurs pièces; une troisième mention montre qu'elle a été exécutée «en plusieurs et divers ouvroirs» et qu'on a «visité les estoffes qui y ont esté mises en œuvre pour savoir se elles estoient loyale et passable».

Enfin, le 3 décembre 1482, des lettres envoyées par la veuve de Jean de Daillon demandent que «la tapisserie autrefois faite pour présenter à Monseigneur du Lude à présent défunt... soit délivré à Pasquier Grenier, pour elle et ses enfants»; et, le 8 avril 1483, les Consaulx de Tournai relatent sa «délivrance faite à mons. l'evesque de Sees, frère de madame vesve de feu mons. du Lude». Tout correspond : le terme de «verdure» qui à cette date désigne ce qu'on appelle aujourd'hui millefleurs pour les distinguer des verdures ultérieures, la présence de soie, la date qui s'accorde avec celle de l'armure portée par le cavalier, enfin ce que l'on sait du caractère du personnage «qui fort aimoit son profit particulier» et avait déclaré à Commynes qu'il s'attendait «d'estre gouverneur de Flandres» et de s'«y faire tout d'or».

Cependant si la pièce de Montacute House est bien une de celles que lui offrirent les gens de Tournai, en reconnaissance de quelques-uns de ces services que «maître Jehan des habiletés», comme l'appelait Louis XI, savait si bien se faire payer, on a en elle l'un des rares témoignages certains de cette abondante production tournaisienne qu'à quelques exceptions près (voir nos 7-10) nous ne connaissons guère actuellement que par des «attributions». On voit aussi que les pièces d'une même tenture pouvaient être tissées dans des ateliers différents. On obtient également, ce qui est assez rare, une date précise, puisque c'est en 1477, un peu avant la prise d'Arras, que le seigneur du Lude vient dans la région de Tournai, ville auparavant neutre, mais où Olivier le Daim, le fameux barbier du roi, venait de faire entrer des troupes; et, en 1479, Jean de Daillon est bailli et gouverneur de Touraine; c'est donc entre ces deux dates qu'on peut placer la décision des Tournaisiens de lui offrir une tenture, mise probablement alors sur métier; après son départ, le travail dut traîner quelque peu, ce qui explique qu'il n'ait pas reçu les tapisseries avant sa mort. Enfin on aurait ici un exemple certain de millefleurs tournaisienne et l'on peut y remarquer que les plantes, de même nature que celles des millefleurs classiques, sont plus serrées et d'un dessin plus sec.

Reste à déchiffrer le sens des I-E. De telles lettres peuvent être, à la fin du Moyen Age, les initiales des prénoms d'un couple, celles du prénom et du nom d'un personnage, ou un sigle (voir nos 18-24 et 46). Ici le I pourrait être l'initiale de Jehan de Daillon, mais le E ne convient à aucune de ses deux femmes, Renée de Fontaines et Marie de Laval; pourrait-il être l'initiale d'un second prénom du sieur du Lude ? (car il n'est guère probable qu'il s'agisse de la seconde lettre de Jehan). Il faut encore se résigner à l'ignorance.

Prêtée de 1916 à 1919 au Metropolitan Museum of art de New York. Achetée à sir Edgar Speyer en 1935. Léguée par sir Malcolm Stewart en 1960.

BIBLIOGRAPHIE. Philippe de Commynes, *Mémoires, passim.* – Eugène Soil, *Les tapisseries de Tournai, les tapissiers et les hautelisseurs de cette ville...*, Tournai, Vasseur-Delmée, Lille, L. Quarré, 1892, p. 384-385. – Murray Adams - Acton, *Gothic tapestries in the collection of sir P. Malcolm Stewart, BT.*, dans *The Connoisseur*, juin 1946, p. 71-72. – P. Kjellberg, *La tapisserie gothique, sujet de constantes recherches : nouveaux trésors divulgués*, dans *Connaissance des Arts*, n° 142, décembre 1963, p. 168, fig. p. 169. – J.-B. de Vaivre, *La tapisserie de Jean de Daillon*, dans *Archivum Heraldicum*, 1973, n° 2-3, p., fig.

45
Millefleurs aux armes de John Dynham

Laine et soie
5 à 6 fils de chaîne au cm

New York
The Metropolitan Museum of Art
(coll. des Cloisters)

Comme dans la tapisserie de Philippe le Bon à Berne et celle de Jacqueline de Luxembourg à Langeais (n° 46), un grand écu armorié se détache au centre d'une tapisserie à millefleurs; mais ici le fond est parsemé de l'emblème du possesseur : un sommet de mât avec un gonfanon à croix de Saint-Georges et cinq flèches dans la hune; l'écu était aussi cantonné de quatre plus petits; la tapisserie a été en effet raccourcie dans le bas où a été cousue une bande de fleurs similaire, qui laisse apparaître un morceau d'étendard et l'un des emblèmes.

Entouré de la Jarretière avec sa devise : «Hony soit qui male y pense», et soutenu par deux cerfs, cet écu, *de gueules à quatre fusées d'hermine posées en pal, timbré d'un heaume à grilles taré de trois quarts à dextre, cimé d'un chapeau portant une hermine entre deux chandelles et accompagné de lambrequins parsemés d'hermines*, se répète en haut à gauche, en plus petit et simplement entouré de la Jarretière, que l'on retrouve également à droite autour d'armes parties, à dextre, des précédentes et, à senestre, *de gueules à trois arches d'argent posées 2 et 1.*

H 3,86 m × L 3,68 m

L'écu central est celui de John Dynham, chevalier anglais né en 1433 dans le Devon et mort en 1501 après avoir servi cinq rois. Ayant fait hommage de son fief à Henri VI de Lancastre en 1458, il passa en effet au service d'Edouard d'York qu'il aida à traverser la Manche après sa défaite de Ludlow et à qui il rendit assez de services pour être nommé lord, quand le duc d'York eut ceint la couronne; mis à la tête d'une flotte, il commanda ensuite à Calais, où il resta sous le bref règne du fils d'Edouard IV et sous celui de Richard III; sans doute, fut-il venir en aide à Henri Tudor dans sa conquête de l'Angleterre, car le nouveau roi le nomma en 1486 Lord Trésorier d'Angleterre, ce qu'il resta jusqu'à sa mort.

Les armes du parti senestre en haut à droite étant celles de la famille des Arches dont son père avait épousé une fille, cet écu est certainement celui de sa mère qui était aussi venue en aide au futur Edouard IV; l'écu de gauche renvoie donc au père de John Dynham qui a voulu associer ses parents à sa gloire.

Nommé chevalier de la Jarretière, en 1487 probablement – il l'était en tous cas en 1488 –, il commanda peut-être cette tapisserie pour célébrer cette marque d'honneur. De toutes façons, l'œuvre se place entre 1488 et 1501. Sans doute se trouvait-elle parmi les tentures de la grande salle de sa demeure de Lambeth (Surrey), qu'il légua à sa seconde femme, avec d'autres objets de luxe, sa vaisselle notamment, qui était d'argent, de vermeil et d'or.

La pièce des Cloîtres a été attribuée aux ateliers de Tournai où Henri VII Tudor acheta un certain nombre de tentures, notamment une édition de la fameuse *Guerre de Troie*, que lui livra Jean Grenier, fils d'un des plus célèbres marchands de tapisseries du XV^e^ siècle (voir n^os^ 7-10). C'est possible, bien que les œuvres tournaisiennes offrent généralement une gamme plus éclatante et que cette millefleurs soit différente de celle de Jean de Daillon qui a toutes chances de provenir de la cité épiscopale (n° 44). La différence de coloris entre les tentures certainement nées dans la ville (*Guerre de Troie* et *Vie de saint Ursin* de Bourges) montre, il est vrai, que la production de ce centre n'était pas homogène. Cependant, des marchands tels que les Grenier, qui n'étaient pas des exécutants, mais des entrepreneurs-négociants, confiant le tissage des cartons dont ils étaient propriétaires à des liciers dont ils commercialisaient la production, ont pu faire travailler des tapissiers en dehors de Tournai. D'autres villes : Gand, Lille, Enghien, etc., en possédaient alors, dont on connaît

mal la production, et l'on peut aussi bien penser à Audenarde, par exemple, dont un tapissier est condamné, en 1473, pour avoir utilisé des fils teints d'une couleur «fausse et défendue», et dont les œuvres ultérieures seront d'un coloris assez terne. On voit, en tous cas, que ce fut une erreur de parler si longtemps des millefleurs comme s'il s'agissait d'un groupe homogène; il convient de les distinguer enfin, ce qui facilitera la solution du problème de leur origine.

Etait en 1876 et encore en 1914 dans le château d'Appleby (Westmoreland, Angleterre du Nord). En 1929, à New York, dans la collection de Myron C. Taylor à la vente de laquelle elle est achetée, en 1960, par les Cloisters.

BIBLIOGRAPHIE. Bonnie Young, *John Dynham and his tapestry*, dans *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, t. XX, juin 1962, p. 309-316, fig. – J.-P. Asselberghs, *Tapisseries héraldiques et de la vie quotidienne*, Tournai, 1970, n° 6, fig. 6.

46
Millefleurs aux armes de Jacqueline de Luxembourg

Laine et soie
5 à 5,5 fils de chaîne au cm

Langeais, Château

Du même type que la célèbre millefleurs de Berne, aux armes de Philippe le Bon, cette tapisserie coupée sur les quatre côtés, en bas surtout, présente pour seul décor, sur un champ de bouquets serrés, des médaillons formés d'une branche épineuse fleurie entourant, aux quatre angles, deux e adossés et liés par une cordelière et, au centre, un écu losangé et *parti : au premier du parti, écartelé : d'argent à trois fasces de gueules, qui est de Croÿ, et d'argent à trois doloires de gueules, deux adossées, la troisième tournée à dextre, qui est de Renty ; au second du parti, écartelé : aux premier et dernier, d'argent au lion de gueules à la queue fourchue et passée en sautoir, couronné, armé et lampassé d'or, qui est de Luxembourg ; aux second et troisième, contre-écartelé : d'azur semé de croix d'or recroisetées et au pied fiché, et d'une fleur de lys d'or en chef, aux deux bars adossés du même, qui est du duché de Bar, et d'azur semé de fleurs de lys d'or qui est de France ; sur le tout, parti, fascé de vair (?) et de gueules, qui est de Coucy, et de gueules à trois léopards d'or, qui est d'Angleterre.*

H 2,71 m × L 3,80 m

Langage héraldique précis : l'identification est certaine. C'est l'écu d'une femme de très grande famille, Jacqueline de Luxembourg, qui épousa, le 28 février 1455, non, comme on l'a dit, Philippe de Croÿ (fils de Jean), comte de Chimay et chevalier de la Toison d'Or († 1483), mais son cousin, également prénommé Philippe, fils aîné d'Antoine, l'un des plus puissants seigneurs de la cour de Bourgogne († 1475), lui-même seigneur de Croÿ, d'Arschot et de Renty, qui mourra en 1511 et dont elle eut trois fils; le dernier, Guillaume, connu sous le nom de seigneur de Chièvres, sera précepteur du futur Charles-Quint et jouera à ses côtés un rôle si important qu'on a pu l'appeler «le conducteur de la politique continentale».

A en croire Commynes, cependant, le père de Jacqueline de Luxembourg s'était repenti de ce mariage, disant «y avoir dommage» — cela du moins en 1464, au moment où il conduisait les affaires de Charles le Téméraire, alors comte de Charolais, qui venait de chasser les Croÿ, rendus par lui responsable de la restitution des villes de la Somme à Louis XI

par son père, Philippe le Bon. Les Croÿ durent fuir les terres du duc de Bourgogne «et perdirent beaucoup de meubles». Antoine recouvra ses terres en 1473, mais son fils Philippe, entraîné par son beau-père qui était passé du côté du roi de France, se mit dans le cas de voir ses possessions à nouveau confisquées. Repenti, il devait obtenir le pardon de Charles le Téméraire et la restitution de ses biens, le 18 décembre 1475, la veille même du jour où Louis XI faisait décapiter le père de sa femme, qui n'était autre que le fameux Louis de Luxembourg, comte de Saint-Pol et connétable de France.

Ce personnage, qui avait lassé tout le monde par ses trahisons successives, avait épousé Jeanne de Bar, fille et héritière de Robert de Bar, lui-même fils d'Henri de Bar et de Marie de Coucy; or Henri de Bar descendait de la famille royale française par sa mère, fille de Jean le Bon, et Marie de Coucy était la petite-fille du roi d'Angleterre Edouard III; la mère de Jeanne de Bar descendait aussi des Coucy. On s'explique ainsi les armes complexes de Jacqueline de Luxembourg et notamment la présence des lys de France et des léopards d'Angleterre, qui rappellent une ascendance glorieuse.

Quant aux deux e, c'est certainement un sigle de la famille de Luxembourg, car, dans l'inventaire du mobilier du connétable de Saint-Pol, père de Jacqueline, on trouve plusieurs tapisseries semées «de houppes et EE». Que signifient ces deux lettres? Il ne peut évidemment s'agir d'initiales de noms, comme c'est souvent le cas pour les lettres liées, comme c'est celui, probablement, des AE de la *Chasse à la licorne* (voir nos 18-24). Faut-il y voir les initiales d'une devise dont l'énoncé nous échappe? On sait que Philippe le Bon, duc de Bourgogne, avait pris pour sigle, à la fin de son règne, de semblables e minuscules liés, mais affrontés au lieu d'être, comme ici, adossés. L'homme de confiance de Charles VII et de Louis XI, le trésorier de France Etienne Chevalier, a

fait aussi orner les célèbres *Heures* que lui a peintes Jean Fouquet, vers le milieu du siècle, de deux e liés, placés dans la position normale et qui ne sont pas, comme on l'a dit par erreur, des «e c», initiales de son nom, ou de son prénom et de celui de sa femme. De telles lettres, comme les y de l'*Apocalypse* d'Angers, les AE de Charles de France, frère de Louis XI, ou les deux S de Charles VIII et Anne de Bretagne ont-elles un sens ? Présentent-elles quelque rapport avec ces «lettres sarrazines» mentionnées au XV^e^ siècle et par exemple, en 1453, sur une chaîne émaillée aux couleurs du roi Charles VII ? Le mystère n'est pas encore éclairci.

Pas de certitude non plus en ce qui concerne le lieu d'exécution de la tapisserie. Remarquons cependant que le champ fleuri n'est pas celui des millefleurs «classiques», les plantes, beaucoup plus serrées, n'ayant pas la merveilleuse liberté et le savoureux naturalisme de celles de la *Dame à la licorne* par exemple (n^os^ 34-39) ou du *Narcisse* (n° 30). Ils n'ont pas non plus la qualité des fleurs (différentes des précédentes) de la tapisserie de Philippe le Bon à Berne, que l'on sait avoir été tissée à Bruxelles. La pièce de Langeais sort donc sans doute d'autres ateliers. Il n'en manquait pas dans la seconde moitié du XV^e^ siècle et l'on a déjà dit (voir n° 35) que les millefleurs, à la mode dans le derniers tiers de ce siècle, se faisaient en plusieurs endroits, sans qu'on puisse savoir, à l'exception de la tapisserie de Berne, à quels centres se rattachent exactement les divers types qui nous en sont parvenus. Sujette des ducs bourguignons par son mariage, Jacqueline de Luxembourg a dû cependant s'adresser à quelque ville des Pays-Bas du sud. Citons, à côté de celles qu'on a déjà indiquées, Malines, Enghien, Audenarde, Gand, Middelbourg et Louvain à qui l'on a pensé, car son mari y avait un fief.

Même incertitude en ce qui concerne la date, forcément comprise entre celle du mariage de Jacqueline de Luxembourg (1455) et celle de sa mort, probablement survenue le 29 juin 1513. Sans doute cependant l'exécution se place-t-elle après 1475, d'abord parce que la rentrée en grâce de Philippe de Croÿ dut marquer l'ouverture d'une période plus prospère que les années précédentes, surtout parce que, jusqu'à la mort, survenue cette année-là, de son père qui, en tant que chef de maison, avait seul droit aux armes pleines, il devait porter une brisure d'héritier qui n'apparaît pas ici; l'imprécision, néanmoins, reste grande.

Achetée le 29 mai 1889, chez Lannoy, par M. Siegfried qui la lègue à l'Institut de France avec le château de Langeais.

BIBLIOGRAPHIE. Philippe de Commynes, *Mémoires*, livre I, ch. II. – Jean Scohier, *La généalogie et descente de la très illustre maison de Croy*, Douay, 1589, p. 16-17, fig. – Jules Gauthier, *Inventaire du mobilier du connétable de Saint-Pol en 1476*, dans *Bulletin archéologique*, 1885, p. 24-57. – G. Dansaert, *Guillaume de Croÿ-Chièvres dit le Sage (1458-1521)...*, Paris-Courtrai-Bruxelles, J. Vermaut, s.d., p. 17. – *La Toison d'Or. Cinq siècles d'art et d'histoire, Exposition... 1962*, Bruges (1962), n° 45, p. 127. – Sophie Schneebalg-Perelman, *Les sources de l'histoire de la tapisserie bruxelloise et la tapisserie en tant que source*, dans *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. LI, 1966, p. 313 et fig. 14. – R. Van Uytven, *Nieuwe bijdrage tot de studie der Leuvense tapytwevers XIV^e^-XVII^e^ eeuw*, dans *Arca Lovaniensis. Artes atque historiae res erans documenta*, 1972, p. 19-25 et 34, fig.

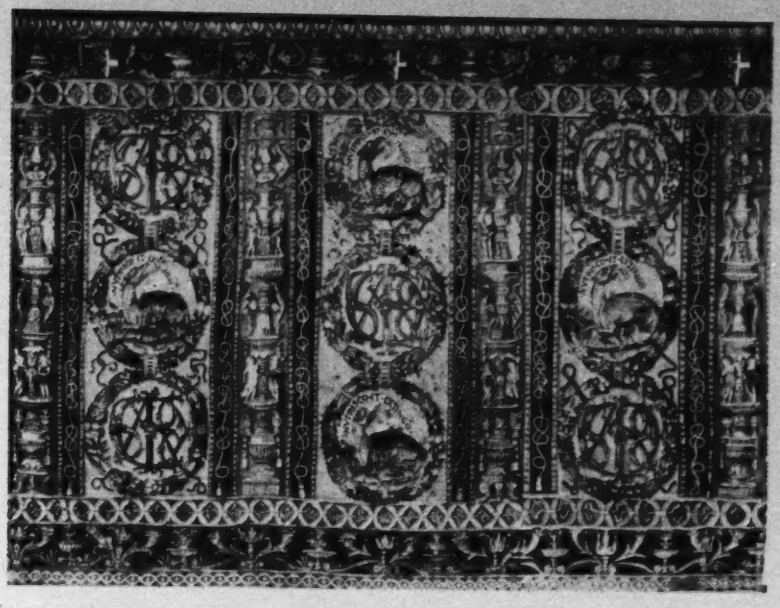
47

Tapisserie aux armes et emblèmes de Louise de Savoie et de François d'Angoulême

Laine et soie
6 fils de chaîne au cm

Boston
Museum of Fine Arts

Formée de plusieurs morceaux cousus, mais appartenant manifestement à la même tenture, cette tapisserie, purement héraldique, témoigne, si on la compare à celles de Langeais ou de Commarin, de la surprenante diversité des formes qu'a pu prendre la représentation des armes, emblèmes et chiffres, au moyen desquels seigneurs et princes «signifiaient» et exaltaient leur famille et leur personne.



Les armes, ici, sont rejetées dans la bande centrale de la frise supérieure. Alternent l'écu *de France au lambel à trois pendants d'argent*, qui est d'Orléans, entouré du collier de l'ordre de Saint-Michel et timbré d'une couronne comtale, et un écu mi-parti à dextre des armes précédentes et à senestre de celles de Savoie *(de gueules à la croix d'argent)*, timbré aussi d'une couronne comtale, qui est celui de Louise de Savoie, femme de Charles d'Angoulême et mère du futur François Ier.

Les nœuds des cordelières verticales qui séparent les motifs et qui, ici non plus, ne signifient pas veuvage (voir n° 40-42), rappellent le nœud de Savoie, tandis que, par un de ces jeux de mots alors si goûtés, les deux rangées horizontales de paires d'ailes liées qui limitent les bandes du centre renvoient à l'initiale du prénom de Louise, tout en évoquant l'une de ses admirables devises : *Pennas dedisti, volabo et requiescam* (tu m'as donné des ailes, je volerai et trouverai le repos).

Mais les éléments mis à l'honneur sont, alternant dans des médaillons en guirlande, la salamandre et un chiffre formé de plusieurs lettres entrelacées. La salamandre, avec le «mot» *Nutrisco et extingo* (je le nourris et je l'éteins), allusion à la faculté prêtée à l'animal de vivre dans le feu, avait

été adoptée, dès son enfance, par François d'Angoulême qui l'avait sans doute empruntée à son grand-père, fils cadet de Louis d'Orléans (le frère de Charles VI). Quant au chiffre, Dupont-Ferrier l'avait lu C (Charles), K (Karolus), F (François), L (Louise), A (Angoulême), S (Savoie), interprétation qui a été admise depuis pour les trois dernières lettres; mais, si G. Townsend lisait aussi C (Charles), elle voyait un O pour Orléans et R pour Romorantin, de même que M. Brandenburg qui rejette le C, mais maintient l'F et propose l'E d'Epernay, Louise de Savoie étant dame d'Epernay et de Romorantin. Peut-être y a-t-il huit lettres et doit-on maintenir le C de Charles d'Angoulême qui apparaît, en tous cas, à côté de l'L de sa femme, dans de très petits cartouches placés vers le haut des pilastres à vases et petits enfants, qui alternent avec les bandes de salamandres et de chiffres.

H 3,50 m × L 4,70 m

Datée d'entre 1488, année du mariage de Charles d'Angoulême avec Louise de Savoie, et 1515 où François Ier éleva sa mère au rang de duchesse, cette pièce posait un problème. Les Angoulême en effet surbrisaient les armes d'Orléans *(de France au lambel d'argent)* avec un croissant de gueules placé sur les pendants du lambel; or de tels croissants n'apparaissent pas ici. La raison en serait, d'après M. Brandenburg, que les armes masculines sont celles non de Charles, mais de son fils François, que Louise associait souvent aux siennes au début du XVIe siècle; en effet, le jeune comte d'Angoulême ne surbrise plus, semble-t-il, entre 1498 et son accession au trône (1515); avant 1496, d'ailleurs, le mi-parti Savoie de sa mère comportait une bordure componée, car le père de Louise, Philippe de Bresse, n'accède au trône ducal que cette année-là; or Charles d'Angoulême était mort le 1er janvier 1496; de plus, entre 1499 et 1508, Louise de Savoie coupe ses armes avec la guivre de Milan; la tapisserie se place donc entre 1508 et 1515. M. Brandenburg la croit même antérieure au mariage de François avec Claude de France, fille de Louis XII et d'Anne de Bretagne (14 mai 1514); car, selon lui, après cette date, il aurait pris le chiffre de sa femme.

De peu antérieure à 1515, elle témoigne en tous cas d'un goût pour l'art nouveau qui, après une introduction sans lendemain par Fouquet au milieu du XVe siècle, n'avait commencé à pénétrer que timidement à la fin du règne de Charles VIII († 1498), après son expédition en Italie. Les motifs : vases, cornes d'abondances, acanthes, etc. sont en effet purement Renaissance et cette pièce, qui tranche de façon éclatante sur les productions contemporaines, apparaît comme l'une des premières manifestations, en France, de cet art transplanté par les princes, qui allait bientôt submerger, malgré sa résistance, un art gothique dont les fleurs, pourtant, n'avaient point cessé de s'épanouir.

Passe pour avoir été trouvée vers 1925 dans le grenier du château de La Bellière, à La-Vicomté-sur-Rance (Ille-et-Vilaine). Achetée à Raphaël Stora (Paris et New York), le 6 février 1936, par le musée des Beaux-Arts de Boston.

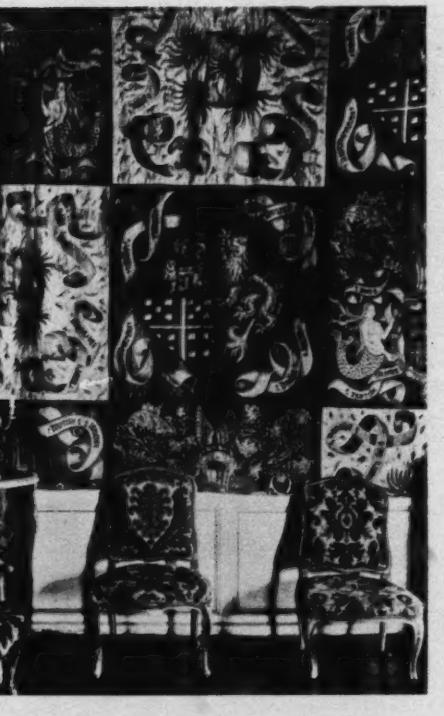
BIBLIOGRAPHIE. Gustave Dupont-Ferrier, *Origine et signification de la salamandre ornementale dite de François Ier*, Lecture à l'Institut de France, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1935. – Gertrude Townsend, *A French armorial tapestry*, dans *Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston*, t. XXXIX, n° 235, oct. 1941, p. 67-73, fig. – Adolph S. Cavallo, *Tapestries of Europe and of Colonial Peru in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston, Museum of Fine Arts (1967), n° 14, t. I, p. 66-68, t. II, pl. 14 (noir) et 14 a (coul.). – Alain Erlande-Brandenburg, à paraître dans *Bulletin Monumental*, 1973.

48-49
Tapisseries aux armes de Dinteville-Pontailler et de Vienne-Dinteville

Laine
6 fils de chaîne au cm

Commarin (Côte-d'Or)
château

Entièrement différentes par leur composition des autres tapisseries héraldiques de l'exposition (nos 43-47), ces deux pièces, d'un effet décoratif extraordinaire, portent, l'une, les armes, emblèmes et devises de Jacques de Dinteville et d'Alix de Pontailler sa femme, l'autre, ceux de leur fille, Bénigne de Dinteville et de son mari Gérard de Vienne.



48
Armes de Dinteville-Pontailler

Mutilée, cette tapisserie est formée d'une alternance de trois sortes de carrés.

Sur l'un des carrés, à fond rouge, le collier de l'ordre de Saint-Michel entoure un écu *écartelé : aux premier et dernier, de sable à deux léopards d'or, qui est Dinteville-Jaucourt, aux second et troisième, d'azur à une croix d'or cantonnée de dix-huit billettes du même, cinq à chaque canton du chef, quatre à chacun de la pointe, qui est Choiseul.* Soutenu par deux sirènes et entouré de banderoles avec le mot «Tant le desire», cet écu est timbré d'un heaume à grilles taré de face, couronné d'un tortil cimé d'une paire d'ailes et accompagné de lambrequins.

La seconde sorte de carrés, à fond blanc, porte un globe fissuré d'où s'échappent des gerbes de flammes multicolores qui envoient des flammèches dans toutes les directions, tandis que le mot «Tant le desire» se répète sur des phylactères aux quatre angles.

Le troisième type de carrés, à fond bleu, porte un écu losangé, parti, à dextre, de la moitié dextre de l'écu écartelé et, à senestre, *de gueules au lion d'or couronné du même, armé et lampassé d'azur, qui est Pontailler.* Dans les écoinçons, quatre banderoles avec le mot «D'aultre jamais».

H 2,65 m × L 3,10 m

Le château de Commarin conserve une seconde tapisserie aux armes des Dinteville-Pontailler, qui comporte également trois sortes de carrés; mais le dessin est différent, l'emblème du globe en flammes est remplacé par un faisceau de flèches et les côtés sont munis de bordures à décor Renaissance.

Il s'y trouve aussi deux tapisseries aux armes des Vienne-Dinteville, dont la plus grande est présentée ici.

49
Armes de Vienne-Dinteville

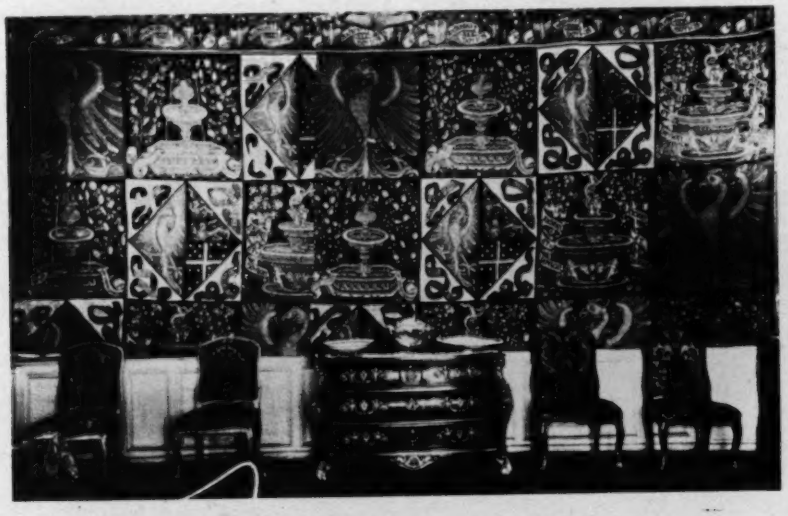
Quatre sortes de carrés alternent.

L'une des séries porte les armes de Vienne : *de gueules à une aigle d'or.*

Dans la seconde, une fontaine encadrée de rosiers se dresse devant un fond bleu. Appuyées à la margelle, deux banderoles avec le mot « Plus fresche que rose ».

Sur le troisième carré, à fonc blanc, un écu en losange est parti, à dextre, de l'aigle de Vienne, à senestre, de la moitié dextre des armes de Dinteville. Dans les quatre angles, un phylactère où est écrit « A moy ne tient ».

Le quatrième carré, à fond bleu, porte une fontaine différente de la précédente, sommée d'une femme assise et encadrée de deux arbres fruitiers autour desquels s'enroule une banderole avec le mot « Aigrez et doulcez ».



Les bordures latérales sont à motifs Renaissance. Dans celle du haut alternent, sur fond orné de fruits, l'écu à l'aigle et l'écu losangé, que séparent des banderoles «Aigres et doulces».

La tapisserie a été mutilée et recousue au centre.

H 2,65 m × L 6,35 m

L'héraldique, ici encore (voir nos 44 et 46), a permis d'identifier les personnes pour qui ces tapisseries ont été faites.

Les Dinteville formaient une des familles les plus considérables de la Bourgogne. Ses membres le plus en vue, au début du XVIe siècle, étaient Gaucher de Dinteville, maître d'hôtel du roi, lieutenant à Sienne, puis bailli de Troyes, chevalier de l'Ordre de Saint-Mjchel en 1517, et gouverneur du dauphin François, fils aîné de François Ier, et son frère Jacques de Dinteville, seigneur de Dampmartin et grand veneur de Louis d'Orléans, qui, après l'accession du duc à la couronne, fut fait grand veneur de France, de 1498 à sa mort (1506). Ce n'est pas pour eux, toutefois, que furent exécutées les tapisseries de Commarin, mais pour l'un de leurs frères aînés, aussi prénommé Jacques, troisième enfant de Claude de Dinteville, seigneur d'Eschannay (ou d'Eschanetz), de Commarin, de Polisy etc., et de Jeanne de la Baume, qui sera seigneur de Commarin, d'Eschannay et de Bar-sur-Seine, les deux premiers fils ayant embrassé l'état ecclésiastique. C'est lui en effet qui, en 1478, épouse une Pontailler, descendante des anciens vicomtes de Dijon, Alix, fille de Guillaume de Pontailler, seigneur de Talmey, mort avant 1476, et de Guillemette de Vergy.

Il porte des armes écartelées de celles de Dinteville – qui sont en fait celles des Jaucourt, un de ses ancêtres, au XIVe siècle, Pierre de Jaucourt, seigneur de Dinteville, deuxième du nom, ayant pris le nom de Dinteville en retenant les armes des Jaucourt – et de celles des Choiseul dont son arrière-grand-père, Gérard, seigneur d'Eschanets, avait épousé une fille, Alix. La terre de Commarin venait de sa grand-mère paternelle, Agnès de Courtiamble, première femme de Jean de Dinteville, fils de Gérard et père de Claude. Jacques possédait aussi de ses ancêtres la terre d'Echannay, du chef de sa femme celle de Villeneuve, et Louis XI lui avait donné la seigneurie de Bar-sur-Seine. Il était en effet assez influent pour que le roi qui avait mis la main sur la Bourgogne en 1477 et cherchait à détacher les habitants des héritiers de leurs anciens ducs ait pensé à se l'attacher ainsi. Pour la même raison, sans doute, il fut nommé par Charles VIII, le 20 décembre 1491, capitaine et gouverneur des ville et château de Beaune, aux gages d'environ 100 livres par an, sans compter les gratifications. Il fera construire une bonne partie de cette place, mais elle faillit lui coûter cher. En 1501, en effet, chargé de la vénerie du roi en Bourgogne, il est des seigneurs grassement pensionnés par Louis XII, désireux d'assurer le calme dans l'ancien duché avant de se lancer dans sa croisade contre les Turcs et dans la reconquête de Naples; et il reçoit le bénéfice de Villiers et de Maisey le Duc (400 livres), plus un don de 1 320 livres; mais il se voit alors accusé d'avoir favorisé la fuite d'un des deux marchands de Beaune qui avaient comploté de livrer la ville à Maximilien d'Autriche. Mis hors de cause, il recevra le collier de l'Ordre de Saint-Michel, sous le règne de Louis XII, semble-t-il. En 1508 il donne à la collégiale Notre-Dame de Beaune, où il sera enterré, un Sépulcre avec son portrait, celui de sa femme et celui de son chien qui l'avait sauvé de la noyade. Vers cette époque il achète la terre de Lusigny et en 1515 il fonde à Notre-Dame de Beaune une messe quotidienne. Il vivait encore en 1519; il meurt probablement en 1522, car son successeur à la capitainerie de Beaune est nommé le 19 décembre de cette année. C'est à lui, certainement, qu'on peut attribuer le mot «Tant le desire» qui accompagne ses armes, ainsi que les deux emblèmes du globe en flammes et du faisceau de flèches; «d'aultre jamais» apparaît comme la devise de sa femme.

Leur fille unique et héritière, Bénigne, à qui l'on peut rapporter le mot «A moy ne tient», apporte Commarin à Gérard de Vienne, qu'elle épouse en 1501, semble-t-il; en tous cas, la première fille du couple, Claude, naît le 5 juillet 1504. Les Vienne étaient l'une des familles les plus anciennes et les plus illustres de Bourgogne et Gérard, fils aîné de Louis de Vienne et d'Isabeau de Neufchâtel, fut seigneur de Pymont, d'Antigny et de Ruffey, chevalier de l'Ordre de Saint-Michel, chevalier du Parlement de Dijon (1515) et chevalier d'honneur de la reine Eléonore d'Autriche, seconde femme de François Ier. Nommé en 1516 pour commander le ban et l'arrière-ban du duché de Bourgogne, il fut employé par le roi au traité de neutralité signé avec les Suisses en 1522. Il se fit enterrer avec sa femme dans la chapelle qu'il avait érigée dans la Sainte-Chapelle de Dijon et où il fit transporter

ses parents qui étaient ensevelis à Bruxelles. «Aigres et doulces» est probablement son mot et la fontaine son emblème, accompagné de la devise «Plus fresche que rose» qui pourrait être une allusion à la qualité de l'eau.

Quelle est la date de ces tapisseries ?

Pour celle aux globes, on avait proposé les environs de 1478, époque du mariage Dinteville-Pontailler. Mais l'écu supporté par les sirènes est entouré du nouveau collier de l'Ordre de Saint-Michel, où des sortes d'S remplacent, depuis 1516, les nœuds qui séparaient les coquilles. La tapisserie est donc postérieure à cette date. Et elle est sans doute antérieure à sa mort, donc à 1522.

L'autre tapisserie aux armes des Dinteville-Pontailler, celle aux faisceaux de flèches, est probablement contemporaine de la première, car il semble que l'une des bordures latérales, de style purement Renaissance, soit tissée sur les fils de chaîne de la pièce et non rapportée. Une date plus ancienne aurait pu expliquer que les léopards et le lion soient beaucoup plus beaux que sur la pièce précédente et que l'emblème soit différent. Jacques de Dinteville ayant peut-être, dans l'intervalle, abandonné les flèches pour le globe. Mais il avait sans doute deux emblèmes différents, comme son gendre aura deux sortes de fontaines, et l'inégalité de dessin peut s'expliquer par la présence de deux cartonniers, plus ou moins habiles, ou par des restaurations.

Quant aux tapisseries Vienne-Dinteville, forcément comprises entre la date du mariage (1501) et celle de la mort de Gérard et de Bénigne, elles sont contemporaines de la précédente, si, une fois de plus, l'une des bordures latérales de celle-là est originale. Elles ont en effet les mêmes. Les deux pièces dateraient alors, comme les deux Dinteville-Pontailler, d'entre 1516 et 1522, ce qui correspond au style des bordures et à celui des fontaines. Et elles se placeraient toutes quatre juste après la tapisserie, au style si nouveau, de Louise de Savoie (n° 47).

Si les problèmes d'identification et de date peuvent être résolus, il n'en est pas de même de ceux de l'auteur des cartons et du lieu d'exécution. Tout ce qu'on peut dire, c'est que le peintre a été touché par l'art ultramontain et que, du quadrillage le plus simple qui soit, il a su faire des compositions éminemment murales, qui transcendent les modes avec une autorité et un éclat incomparables.

Restées au château de Commarin depuis le XVI^e siècle. Au XVIII^e siècle, Marie-Judith de Vienne, marquise d'Antigny, qui transforma le château, fit placer les tapisseries à l'aigle dans son antichambre, où elles se trouvent toujours.

BIBLIOGRAPHIE. Père Anselme, *Histoire généalogique et chronologique...*, t. VIII, 1733, p. 714-719, et t. VII, 1733, p. 793-794 et 802. – Ch. Bigarne, *Notice sur Jacques de Dinteville, capitaine du château de Beaune*, dans *Société d'histoire, d'archéologie et de littérature de l'arrondissement de Beaune, Mémoires*, 1883, p. 203-214. – *Chroniques de Louis XII par Jean d'Auton*, publ. par R. de Maulde La Clavière, Paris, H. Laurens, t. II, 1891, p. 6-11. – *Les plus belles œuvres des collections de la Côte-d'Or, Musée de Dijon, Palais des Etats de Bourgogne*, 1938 (introd. de Pierre Quarré), (Dijon, impr. de Darantière) s.d., n^os 84-85, p. 39-40, couv. – Pierre Kjellberg, *La tapisserie gothique, sujet de constantes recherches : nouveaux trésors divulgués*, dans *Connaissance des Arts*, déc. 1963, p. 168 et fig. – Louis de Vogüé, *Le château de Commarin (Côte-d'Or)*, dans *Vieilles Maisons françaises*, n° 56, avril 1973, p. 7 et 10.

50
Collation de paysans

Laine et soie
5 à 7 fils de chaîne au cm

Donation de Monsieur et Madame GROG-CARVEN au Musée du Louvre sous réserve d'usufruit.

Dans une forêt où dominent chênes et noisetiers, huit paysans et cinq paysannes se rassemblent pour une collation champêtre : déjà deux femmes sont assises, avec un gros pain et un couteau sur leurs genoux, et des poires, un morceau de tarte et une gourde sont posés près d'un homme qui boit à la bouteille. Tous reviennent d'une chasse au lapin : le paysan en haut à gauche en introduit un dans le sac que lui tend une femme et plusieurs sont accrochés à des bâtons, en haut vers la droite ou au premier plan.

La chasse s'est faite au furet. Cette tapisserie – inconnue jusqu'ici – présente en effet une ressemblance si peu niable avec deux autres qui sont

conservées, l'une dans la collection Burrell à Glasgow, l'autre au M.H. de Young Memorial Museum de San Francisco, et qui représentent, la première, les préparatifs d'une chasse au furet, la seconde, cette chasse elle-même, qu'il faut voir ici la pause qui suit la prise du gibier. Les deux hommes de droite portent d'ailleurs, ficelés au bout de leur bâton, les filets que, dans la pièce de Glasgow, ils étalent devant les trous des terriers et où, dans celle de San Francisco, viennent se prendre les lapins qui ont été chassés de leur repaire souterrain par le furet, introduit par un autre accès. Le panier du premier plan, avec sa petite porte centrale, est d'ailleurs identique à celui que tiennent une femme, dans la tapisserie de San Francisco, et une autre dans celle de Glasgow où un homme se penche pour extraire le furet avec précaution. Et des détails se retrouvent sur les trois pièces : le chien placé ici au premier plan à droite, les serpettes passées dans les ceintures, les rouleaux de filets, etc.

H 2,80 m × L 3,50 m

Tout apparente ces trois tapisseries de manière si étroite qu'on peut penser à coup sûr qu'elles ont été faites sur la même série de cartons. Identiques sont en effet l'échelle, le tissage, la composition, avec cette façon de superposer les figures et d'en dissimuler quelques-unes en partie, dans une forêt dont le premier plan est occupé par des bouquets plantés sur fond vert ou bleu, sans qu'une discontinuité soit créée dans le mur végétal. Identique surtout est le style, très personnel, de ces figures vigoureuses, aux têtes puissantes, aux visages fortement dessinés, dont les vêtements, traités avec simplicité, accrochent avec énergie lumière et ombre, mais dont la franchise d'expression n'exclut pas certaines délicatesses, comme celle du rose qui modèle les visages. Les costumes sont aussi les mêmes, au point que celui de l'homme en chapeau de fourrure et robe rouge, en haut à droite, se retrouve chez le chasseur de l'angle inférieur gauche, dans la pièce de la collection Burrell, et que celui de la femme qui s'apprête ici à manger un morceau de pain est porté à Glasgow par la femme qui tient le panier du furet; l'homme qui boit se retrouve à son tour au centre de la pièce de San Francisco, extrayant un lapin du filet. Peut-être cependant la tapisserie du musée de Young, au coloris un peu différent, appartient-elle à une autre édition que les autres qui, en revanche, doivent provenir de la même, car il semble que l'on retrouve sur les deux les mêmes tons francs, illuminés par un rouge groseille typique.

Mr William Wells a prononcé, à propos du cartonnier de ces œuvres, le nom de Roger van der Weyden et il a rapproché les pièces de Glasgow et de San Francisco de la fameuse série des *Sept Sacrements*, dispersée dans plusieurs musées et attribuée, de façon discutable, au fameux marchand tournaisien Pasquier Grenier. Que la *Chasse au furet* ait été tissée à Tournai, c'est vraisemblable, mais son style paraît différent de celui des *Sept Sacrements* et, plus encore, de l'art tourmenté et grave de Roger. Son cartonnier est un peintre dont nous ignorons tout, mais qui avait une entente parfaite du rôle de la tapisserie; il possédait surtout un sens extraordinaire du geste juste, si bien que son œuvre ne nous laisse rien ignorer de ce genre de chasse, qu'on voit aussi représenté dans le fameux traité de Gaston de Foix.

Quant à la date, on a proposé avec vraisemblance, pour les pièces des musées Burrell et de Young, le troisième quart du XV^e^ siècle. Peut-être peut-on préciser davantage et penser aux années 1460-1470.

BIBLIOGRAPHIE. Tapisserie inédite. Les deux pièces de la même série ont été publiées, celle de Glasgow par William Wells, *Two Burrell Hunting Tapestries*, dans *The Scottish Art Review*, vol. XIV, n° 1, 1973, p. 10-12, fig. coul. et noir; celle de San Francisco par Jean-Paul Asselberghs, *Tapisseries héraldiques et de la vie quotidienne*, Tournai, 1970, n° 19 et fig.

51-52
Le travail du vin

Laine et soie
5 à 6 fils de chaîne au cm

Toledo (Ohio)
The Toledo Museum of Art

Après la chasse, le travail du vin est l'une des occupations familières que les liciers du Moyen Age ont représentées avec prédilection. On en a quelques étapes dans ces deux tapisseries, qui sont probablement tronquées, car la Burrell Collection, à Glasgow, en conserve deux, beaucoup plus larges, qui, à droite de ces scènes en comportent d'autres. Quelques-uns des personnages de droite d'une des pièces de Glasgow se retrouvent, d'ailleurs, sur une tapisserie du musée des Arts Décoratifs, à Paris, qui, incomplète à gauche, a pu faire partie de la *Vente du vin* de Toledo.

51
Mise en barriques

Eh haut, sous l'œil vigilant de deux personnages, un vigneron fait couler du vin dans une écuelle, tandis qu'un couple prête peu d'attention à la scène. Au centre, deux hommes, dont l'un a ses chausses partiellement délacées, apportent une cuve, tandis qu'au premier plan le vin nouveau est versé dans l'une des barriques alignées.

H 3,10 m × L 1,85 m

52
Transport du raisin et vente du vin

Au-dessous d'hommes affairés autour de tonneaux, une femme conduit un âne portant des hottes pleines de raisin. En bas un couple reçoit l'argent d'un acheteur.

H 3,05 m × L 1,70 m

D'un dessin vigoureux, ces tapisseries ont été rapprochées, du point de vue du style, de la *Guerre de Troie* (voir nos 7-10) et, du point de vue de la couleur, des productions tournaisiennes. Quant à la date, il est particulièrement intéressant de constater que, par rapport aux deux pièces de Glasgow que l'on peut placer sous le règne de Louis XI (1461-1483), il y a, principalement dans le *Transport du raisin et la vente du vin*, une modification des costumes prouvant que le carton

Mise en barriques

Transport du raisin et vente du vin

a été réutilisé pendant un certain temps. Les deux tapisseries de Tolède, comme celles des Arts Décoratifs où la mode est aussi plus récente, peuvent donc être datées des environs de 1480. Surtout, cette remise des personnages au goût du jour jette une lumière significative sur les procédés des tapissiers de Tournai qui pouvaient se dispenser de recourir sans cesse aux services des peintres, en employant longtemps leurs modèles, au prix de quelques transformations.

Anciennes collections Dupont-Auberville et François de Montrémy (Paris). Passées entre les mains de Joseph Brummer à New York, elles sont vendues chez Parke-Bernet, à la vente Brummer, 1re partie (20-23 avril 1949, lot 773), et achetées par le Toledo Museum of Art.

BIBLIOGRAPHIE. William Wells, *The earliest Flemish tapestries in the Burrell Collection, Glasgow (1380-1475)*, dans *L'Age d'or de la tapisserie flamande*, Bruxelles, 1969, p. 439. — J.-P. Asselbergh, *Tapisseries héraldiques et de la vie quotidienne*, Tournai, 1970, introd. et n° 35.

53
Bohémiens à la porte d'un château

Laine et soie

Manchester (New-Hampshire)
The Currier Gallery of art

La plus belle d'un groupe de tapisseries de cette sorte, dont il y a des exemples au château de Gaasbeck (Belgique) et à la Cranbrook Academy of art (Bloomfield Hills, Michigan), cette pièce montre, au premier plan d'un paysage où se déroule une chasse au cerf, quelques-uns de ces bohémiens originaires de l'Inde, mais que l'on croyait venus d'Egypte et qui avaient stupéfié l'Europe à leur arrivée au début du XV[e] siècle. Chargés d'enfants (nus pour la plupart), ils approchent d'un château à la porte duquel un couple seigneurial, à droite, reçoit de deux chasseurs un quartier de venaison et un lièvre; au centre, un second couple, dont la femme se fait voler sa bourse par un enfant, tandis que derrière elle une vieille bohémienne s'est emparée de la main d'une dame pour lui dire la bonne aventure; vers la gauche, une bohémienne plus jeune nourrit un enfant en puisant dans l'écuelle que lui tend une fillette.

H 3 m × L 5,03 m

détail

L'inventaire d'un des plus grands tapissiers tournaisiens du début du XVI[e] siècle, Arnould Poissonnier, mentionnant un grand nombre de pièces de l'«Histoire de Carrabara dit des Egiptiens», on attribue à ce centre le tissage de ce genre d'œuvres où la chaleur du coloris rehausse la saveur des détails. On ignore quel peintre a pu en exécuter les cartons, mais le style est bien différent de ce qui se faisait alors à Bruxelles; comme on ne connaît pas de tableaux qui offrent les mêmes caractères, on peut penser que des artistes spécialisés dans la confection de «patrons», comme Baudouin de Bailleul quelques dizaines d'années plus tôt, ont fourni les ateliers des liciers de ces innombrables bergeries et scènes de genre, si prisées alors et qui nous donnent de cette époque heureuse où, émergeant du «Moyen Age», la France délivrée des horreurs de la guerre pouvait s'adonner en toute quiétude aux plaisirs champêtres, une image d'une précision et d'une fraîcheur incomparables.

Se trouvait au XVII[e] siècle, avec deux autres pièces, au château d'Effiat en Auvergne. C'est alors qu'un membre de cette famille, Antoine Coeffier († 1632), marquis d'Effiat et maréchal de France, père du fameux Cinq-Mars, aurait ajouté les armes qui figurent en haut. Entrée en possession de l'historien de la tapisserie, Achille Jubinal, au milieu du XIX[e] siècle. Passée dans la collection de Mrs Geneviève Garvan Brady (Long Island), vendue en 1937. Achetée alors par la Currier Gallery of art de Manchester (U.S.A.), par l'intermédiaire de French & Co (New York).

BIBLIOGRAPHIE. George Leland Hunter, *The practical book of tapestries*, Philadelphie – Londres, J.-B. Lippincott, 1925, p. 102-103, pl. VI m. – Helen Comstock, *A Tournai tapestry for the Currier Gallery*, dans *The Connoisseur*, vol. 100, n° 434, oct. 1937, p. 208-209, fig. – A.E. Hamill, *A fifteenth Century Tapestry*, dans *Journal of the Gypsy Lore Society*, 3[e] série, vol. XXVIII, 1949, p. 81-82. – François de Vaux de Foletier, *Iconographie des «Egyptiens», précisions sur le costume ancien des tsiganes*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, n° 1172, septembre 1966, p. 165-172, fig.

54
Cueillette des oranges

Laine et soie
5 à 6 fils de chaîne au cm

Amsterdam, Rijksmuseum

Cueillette d'oranges ou cueillette de pommes? Les fruits que détache le jeune homme grimpé dans l'arbre sont d'un ocre assez terne; et dans nos contrées l'oranger ne pousse pas en pleine terre. Cependant, cet arbre est l'un des rares qui portent fleurs et fruits en même temps, comme ici, et des inventaires ou comptes du XV[e] siècle indiquent que certains princes possédaient des tapisseries à orangers : le duc de Berry († 1416) n'avait pas moins de «six tappiz vers semez d'orengiers», de l'«ouvrage d'Arras», plus «deux autres tappis vers» et «trois tappis rouges, de l'ouvrage de Paris, à un arbre d'orengier ou milieu», sans compter des broderies ornées du même motif et «six pièces de tappicerie blanches, semées de pommes de pin et d'orengier»; et, en 1466, Philippe le Bon, duc de Bourgogne, achète au tournaisien Pasquier Grenier une chambre de tapisserie d'orangers, comprenant garniture de lit, quatre tapis de muraille et un bancquier, pour en faire cadeau à sa sœur Agnès, veuve du duc de Bourbon Charles I[er].

H 3 m × L 1,70 m

C'est donc à Tournai, où se sont tissées à la fin du XV^e^ siècle et au début du XVI^e^ beaucoup de tapisseries «de genre», que l'on peut attribuer cette œuvre, qui a été datée à juste titre des années 1490-1500.

Son style la rattache au vaste groupe des tapisseries considérées longtemps comme françaises et que Mme Schneebalg a récemment attribuées aux Pays-Bas et en particulier à Bruxelles (voir n^os^ 34-39). Or, ici encore, les personnages ne sont pas ceux de la peinture flamande contemporaine et c'est dans les bordures des livres d'heures français de la fin du XV^e^ siècle qu'il faut chercher le prototype du jeune garçon grimpé dans l'arbre : deux scènes de cueillette de fruits s'y rencontrent fréquemment, l'une à trois personnages superposés au-dessus d'une femme ramassant des fleurs, l'autre, moins fine, qui copie la première en ne retenant que les trois figures du haut et, bien entendu, en les inversant.

En 1927 dans la collection de l'antiquaire Schutz. Achetée par le Rijksmuseum d'Amsterdam en 1953 à un antiquaire de Londres.

BIBLIOGRAPHIE. A.M. Louise Erkelens, *Wandtapijten I. Late Gotiek en vroege Renaissance*, Amterdam, Rijksmuseum, 1962, front., p. 6, fig. 12-14. – Sophie Schneebalg-Perelman, *Les sources de l'histoire de la tapisserie bruxelloise et la tapisserie en tant que source*, dans *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, t. LI, 1966, p. 305 et fig. 11. – Jean-Paul Asselberghs, *Tapisseries héraldiques et de la vie quotidienne*, Tournai, 1970, n° 14, fig. 14.

55-58
Quatre chasses à l'oiseau

Laine
5 à 6 fils de chaîne au cm

Collection particulière

«Nous ne pensons pas qu'on doive chercher en» ces quatre pièces «autre chose que des tableaux détachés et sans suite», écrivait Achille Jubinal, le premier historien de la tapisserie, il y a près d'un siècle et demi. «Elles n'offrent point non plus la représentation d'une chasse particulière. Ce sont, à ce que nous croyons, des épisodes généralement propres à ce genre d'exercice».

Chasse à l'arbalète et au faucon, détail

Diverses étapes d'une journée de plaisir se déroulent en effet, collation, musique et scènes galantes entrecoupant la promenade à cheval, à travers une campagne vallonnée, de seigneurs et de dames accompagnés de valets qui récupèrent les prises des faucons.

55
Chasse à l'arbalète et au faucon

A gauche, un chasseur s'apprête à lancer un carreau d'arbalète sur l'un des oiseaux qui nagent dans le ruisseau du premier plan. A droite, un couple se tourne vers le valet du centre agenouillé au-dessus de deux hérons morts. Un valet au second plan à gauche, un autre en haut à droite, font tournoyer le leurre, appât terminé par des ailes d'oiseaux et agité pour tenter le faucon et le rappeler sur le poing gauche ganté; il faut en effet l'empêcher de dévorer l'oiseau qu'il a saisi; aussi plusieurs personnages tendent-ils vers lui un cornet rempli de petits morceaux de viande crue destinée à apaiser sa faim.

Il existe une réplique de cette pièce, avec quelques différences, plus d'espace, notamment, entre le valet qui agite le leurre, à gauche, et le cavalier voisin. (Voir page 214).

H 3,25 m × L 3,56 m

56
La collation

Tandis que deux chasseurs s'efforcent de rappeler les faucons qui, en haut à gauche, attaquent un héron et qu'au premier plan un seigneur aide une dame à descendre de cheval, un couple servi par une jeune femme est déjà assis devant une table chargée de mets; derrière un groupe qui devise à droite, un autre couple, encore à cheval et à qui un fou présente sa marotte, se penche vers une fontaine, tout près d'un jeune homme qui s'apprête à sauter d'un grenadier. Au-delà de la simple représentation d'une scène de la vie seigneuriale, il y a là une allégorie évidente de la folie de l'amour.

H 3,30 m × L 4,66 m

57
Intermède musical

En avant de chasseurs, toujours occupés, dans le fond, à rappeler leurs faucons, un groupe écoute un seigneur qui joue de la flûte; sur ses genoux est assise une jeune femme qui déroule une partition.

H 3,33 m × L 4,70 m

58
Retour de la chasse

Sous les yeux d'un couple de bergers qui gardent leurs moutons, les chasseurs, tenant leurs chiens en laisse, reviennent au château, chargés de gibier : hérons et lièvre. Quelques-uns des faucons ont déjà la tête recouverte de leur chaperon.

H 3,37 m × L 4,55 m

Image suggestive, ici encore, de la vie des châtelains au début du règne de François Ier (les costumes des personnages, avec leurs nombreux crevés et leurs larges décolletés carrés, trahissent les environs de 1520), ces pièces offrent, tant par leur sujet que par leur style et leur exécution, les caractères de la production tournaisienne à une époque où le déclin de ce centre s'amorce. Le dessin n'est pas sans maladresse, dans les chevaux en particulier, et les personnages ou groupes, dont certains pourraient être des remplois d'œuvres antérieures, sont parfois juxtaposés, comme dans les millefleurs, sans grand souci de la composition.

Au château d'Haroué (Meurthe-et-Moselle) en 1838. Dans celui de Thoisy-la-Berchère (Côte-d'Or) avant 1970. Vendues le 5 mars de cette année-là à un collectionneur qui les donne aux musées nationaux sous réserve d'usufruit.

BIBLIOGRAPHIE. Achille Jubinal, *Les anciennes tapisseries historiées*, Paris, éd. de la galerie d'armes de Madrid, 1838, p. 42, 4 pl. – *Les plus belles œuvres des collections de la Côte-d'Or, musée de Dijon, Palais des Etats de Bourgogne, 1958*, nos 86-90, 2 pl. – *Vente... 5 mars 1970, Palais Galliéra...* Paris, nos 125-128, 1 pl. coul., 3 noir.

59-62
Allégorie de l'éphémère

Laine et soie
Environ 5 à 5,5 fils de chaîne au cm

«Plus ne serez ainsi qu'aurez esté / Dont plourerez, et moult vous poisera (pèsera) / Voir votre cours par vieillesse arresté»... se lamente Jean Lemaire de Belges, le plus grand poète de cette époque. Mais de cette plainte éternelle sur la fuite du temps, y a-t-il représentation plus séduisante que les quatre tapisseries provenant de Chaumont? Après les macabres danses de mort de l'art du XV^e^ siècle, il semble que tout rie dans ces merveilleux paysages au fond desquels des châteaux se dressent parmi les collines vertes, tandis qu'au premier plan, dans des prairies émaillées de fleurs éclatantes et parcourues de ruisseaux où glissent des canards, des personnages qui respirent la joie de vivre ne trahissent qu'à un examen attentif la mort qui les surprend au milieu des plaisirs; mais rien de ce qui est sous le firmament ne perdure : le temps est inconstant, l'amour ni la jeunesse ne sauvent de la mort, seule l'Eternité demeure.

Des strophes tissées en haut de chaque pièce précisent heureusement, sinon même infléchissent le sens des scènes, dont deux se présentent plutôt comme une réunion d'aimables jouvenceaux et d'élégantes dames aux pieds desquels jouent des enfants, tandis que l'*Amour foulant des rois* évoque, plus nettement que la *Jeunesse* ou la *Vierge couronnée par les anges*, le thème des *Triomphes* de Pétrarque, si populaires alors, en Italie surtout, et dont une suite admirable, à peu près contemporaine et issue du même milieu d'art que les tapisseries de Chaumont, est conservée aujourd'hui à Vienne.

59
Le temps

Cleveland
The Cleveland Museum of Art

«On voit le temps atourné de verdure
aucunesfoiz* aussi plaisant que ung ange [* quelquefois]
puis tout soudain change et fort estrange
jamais le temps en ung estat ne dure.»

Figure infiniment séduisante, le Temps, debout au centre, apporte un bouquet au groupe assis gaiement devant un musicien, non loin d'un fou qui symbolise sans doute la vanité de ce bonheur insouciant; c'est lui encore, très

vraisemblablement, qui, dépouillé de sa douceur, lève son bâton à droite sur un vieillard barbu, devant une femme inquiète, tandis que des enfants jouent sur le bord du ruisseau qui court au premier plan. Incertitude du temps ! Mais il faut déchiffrer la symbolique subtile de cette tapisserie qui ne réside pas uniquement dans ses personnages; la palissade centrale, en effet, ne sépare pas que les deux groupes, elle divise aussi deux mondes : à gauche celui de la jeunesse, qui est aussi, selon une tradition issue sans doute du *Roman de la Rose* (l'une des œuvres les plus célèbres du Moyen Age), celui de la vie souriante et facile — et ce thème est exprimé non seulement par les dames et le seigneur assis tendant fleur et fruit au Temps, mais aussi par le beau château du fond avec son étang où nage un cygne et pêche un manant, tandis qu'un cavalier se dirige vers lui allègrement —, à droite, monde de la vieillesse et de l'infortune avec des collines escarpées, un amoncellement de rocs qui ressemblent à des ruines et, sur le chemin, un meunier pliant sous son fardeau. Instabilité du bonheur, jeu sur le temps des saisons et celui de la vie, cette œuvre, pour être d'une symbolique plus profane que la plupart de celles de Bruxelles, n'en est pas moins chargée, sous sa grâce apparente, du sens profond de la précarité des choses.

H 3,39 m × L 4,39 m

Le temps, détail

60
L'Amour

Detroit
The Detroit Institute of Arts

Cleveland
The Cleveland Museum of Art

La figure centrale de cette pièce ayant seule survécu, la strophe est mutilée :

«Je frape tout a tort et a...
de ars et de dars les chastes...
mais à la fin quelque iousse (?)...
la mort survient qui tout m...»

Ici encore, sous l'apparence d'un triomphe de l'Amour sur des rois qui, à comparer avec un manuscrit français contemporain illustrant les *Triomphes* de Pétrarque, sont les dieux de l'Olympe, Jupiter, Neptune et Pluton, c'est celui, ultime, de la mort, qui est annoncé par le quatrain et qui l'était peut-être par quelque figure disparue.

H 2,90 m × L 1,07 m

61
La Jeunesse

«Jennesse bruit tant que elle a le queur sain.
et luy semble que tout tienne en sa main.
maiz ce triumphe est sans eternité.
icy voiés l'exemple tout a plain.
tel est joieux qui a la mort au sain.
per jeunes gens ce doit estre noté.»

Figure brusquement tragique dans ce concert de musiciens, de damoiseaux, de belles dames et d'enfants dont l'un fait des bulles de savon, un jeune homme tombé, frappé par la mort dont le crâne apparaît dans l'entrebâillement de sa robe, selon la lettre du poème; la jeune femme debout derrière lui semble repousser de ses mains levées le ménétrier de charmante apparence qui cache à demi dans son manteau un autre crâne, révélant qu'il conduit le ballet fatal.

H 3,33 m × L 4,62 m

62
L'Éternité

Cleveland
The Cleveland Museum of Art

«Rien triumphant par droite auctorité
Se permanent ne est perdurablement.
Rien permanent dessoubz le firmament.
Mais audessus triunphe eternité.»

De sujet aussi religieux que les autres sont profanes, cette scène, pourtant, n'est en rien comparable à celle des *Triomphes* de Pétrarque où c'est la Trinité qui, dans son char traîné par les animaux évangéliques, symbolise la victoire de l'Eternité sur la mort. Ici où se combinent les thèmes de la Madonne assise dans le jardin du paradis et de Marie reine du ciel, tous deux fort en faveur dans l'art gothique international des années 1400, c'est le quatrain qui relie ce Couronnement, par deux anges, de la Vierge entourée d'autres anges musiciens, aux illustrations précédentes de l'inconstance du temps et de la fugacité de la vie.

H 3,29 × L 3,92 m

Sur le plan même du style, il y a des différences, miss Shepherd l'avait déjà remarqué, entre ces figures d'anges et de Vierge aux têtes petites, aux visages allongés, graciles malgré leurs amples robes aux volumineux plis cassés (qui ont des prototypes flamands), et les personnages d'une plénitude plus ferme du *Temps* et de la *Jeunesse*. Quant à l'*Amour*, si M. Wixom le rapproche des nus de Villard de Honnecourt, Adèle Weibel et M. Sterling lui ont trouvé des ascendances italiennes et, plus précisément, mantégnesques; Mr Sterling l'a comparé aussi au Christ du retable de Boulbon, d'environ 1457.

Mais le dessin est ici d'une certaine maladresse et, dans toute la tenture, les figures sont, comme l'a très bien vu miss Shepherd, posées sur le fond sans lui être véritablement intégrées ni former les unes avec les autres une relation indivisible – ce qui apparente ces tapisseries aux millefleurs, avec qui elles présentent beaucoup d'autres points communs : bouquets sur fond bleu ou vert foncé des premiers plans, ruisseau courant le long du bord inférieur de la tapisserie, style des figures, échelle différente des personnages dont les petits ne sont pas tous des enfants, genre des étoffes et des costumes, exécution enfin, sans parler du coloris, plus riche et plus intense cependant que dans aucune millefleurs classique, les pièces de Chaumont le disputant en vivacité, dans une autre gamme, à la *Chasse à la licorne*. Miss Shepherd les a aussi rapprochées, pour le traitement des paysages, de l'*Histoire de saint Étienne* de la cathédrale d'Auxerre, aujourd'hui au musée de Cluny, et les a rattachées sans hésitation au groupe de tapisseries dites longtemps des bords de la Loire, dont elle distingue néanmoins, malgré des points communs, les deux tentures de *la licorne* (nos 18-24 et 34-39).

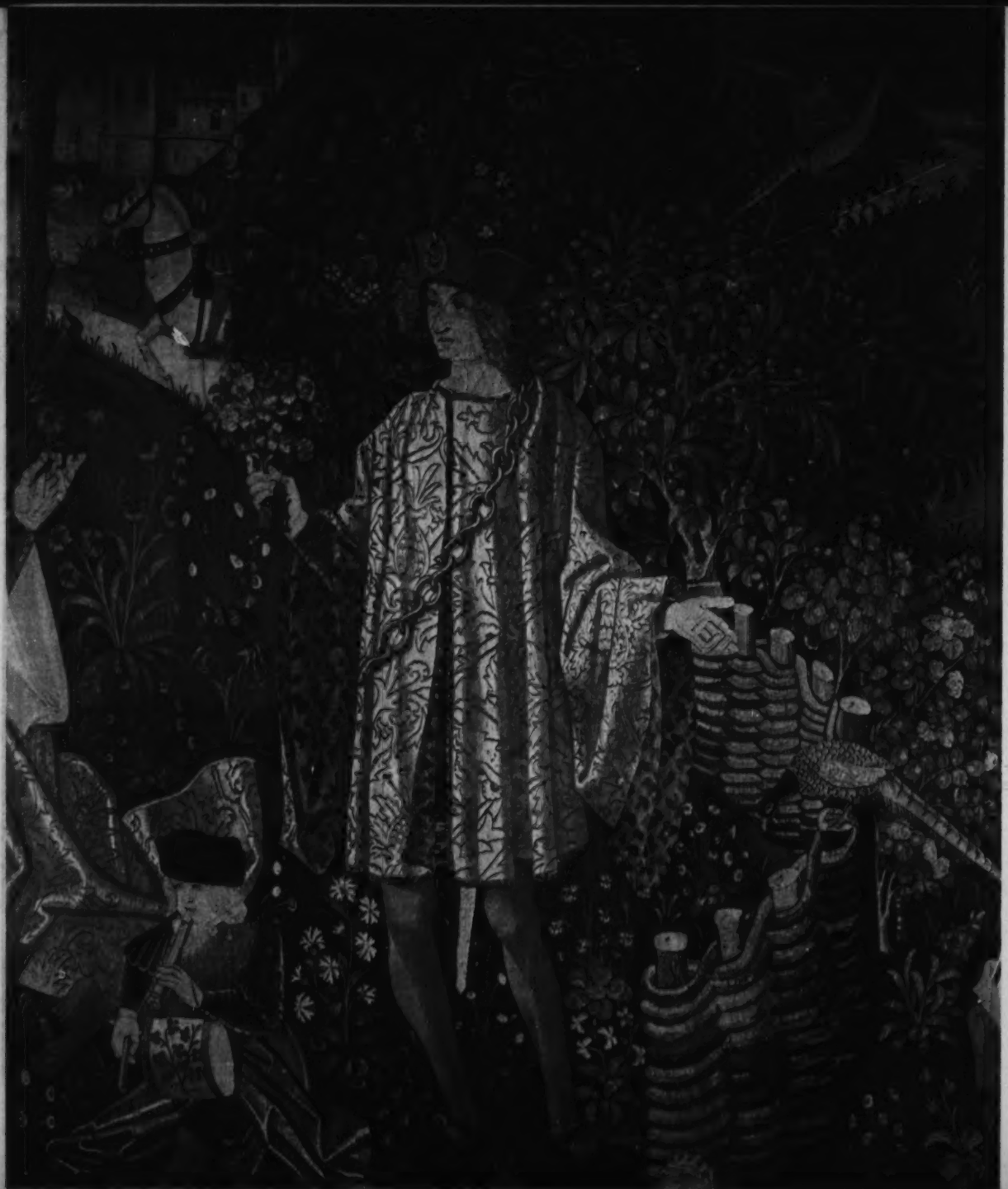
Il est tout à fait exact que le *Temps* et la *Jeunesse* de Cleveland s'apparentent à un certain nombre de millefleurs, au *Concert* des Gobelins notamment, du moins à son personnage de droite (voir n° 32). Et typique des millefleurs classiques est l'association, dans une tenture que tout unifie par ailleurs, de personnages de style différent : ceux du *Temps* et de la *Jeunesse* d'une part, ceux de la *Vierge aux anges* de l'autre, ceux de l'*Amour* enfin, qui relèvent d'un autre esprit, encore que, dans une représentation exceptionnelle des *Triomphes* de Pétrarque : des dessins à la plume illustrant une adaptation française du début du XVIe siècle où les vainqueurs successifs foulent aux pieds leurs adversaires au lieu de les écraser sous les roues de leurs chariots, l'Eternité soit représentée par la figure absolument inhabituelle de la Vierge, et l'Amour par un jeune homme aux yeux bandés, muni de grandes ailes, d'une flèche et d'un arc, et vêtu seulement d'une jupe de mailles qui laisse l'abdomen à découvert comme chez l'*Eros* de Detroit. Le cartonnier a donc pu s'inspirer du manuscrit ou d'un autre analogue, mais il a imprimé à l'Amour un style un peu différent et, pour l'Eternité, gardant seulement l'idée de Marie tout en supprimant la figure du Temps dont elle a triomphé, il s'est peut-être contenté d'intégrer à la série, au moyen du poème tissé, ce qui était au départ une Vierge au milieu des anges, empruntée à un dessin différent. Il semble en effet probable que les ateliers de quelque dimension – et l'important groupe des millefleurs apparentées aux tapisseries de Chaumont sortait sans doute d'un centre réputé – avaient à leur service un peintre chargé de mettre à grandeur d'exécution des esquisses qu'il ne se privait pas d'emprunter où bon lui semblait.

On s'expliquerait ainsi, dans les tapisseries de Chaumont, la juxtaposition de scènes qui, toutes rattachées, mais de façon plus ou moins nette, à l'idée de l'impermanence des choses d'ici-bas, n'en ressortissent pas moins, du point de vue de la représentation, à des thèmes fondamentalement différents : Vie galante *(Temps* et *Jeunesse)*, Triomphe *(Amour)* et Image de dévotion *(Éternité)*, rassemblés pour composer une tenture d'une poésie éclatante qui, en dépit de faiblesses comme les visages des anges, n'en reste pas moins l'une des œuvres les plus exquises des premières années du XVIe siècle.

C'est à cette date, en effet, qu'on peut penser pour ces pièces, ce qui correspond à l'époque de splendeur du personnage à qui l'on attribue, sur des bases extrêmement fragiles, la commande de la tenture.

Attestées en 1851 au château de Chaumont (Loir-et-Cher), où elles étaient suspendues dans la chambre dite de Catherine de Médicis, les tapisseries s'y trouvaient, semble-t-il, à une date antérieure; peut-être, a-t-on dit, depuis l'origine. On a rapproché en effet les deux lettres adossées qui se trouvent entre les couronnements des tours du château placées au-dessus de la tête du ménétrier, dans la *Jeunesse*, et les deux C entrelacés de Charles d'Amboise et de sa femme, Catherine de Chauvigny, qui ornent les ailes Est et Sud de Chaumont; on a vu aussi une ressemblance entre le château de pierre et celui de la tapisserie; et Charles II d'Amboise († 1511), puissant personnage de la cour de Louis XII, lieutenant général au duché de Milan dans les premières années du XVIe siècle, grand-maître, maréchal et amiral de France, peut bien, comme nombre de grands seigneurs de son temps, Pierre et Charles de Rohan, par exemple (voir nos 40-42 et 44), avoir commandé dans le même centre des tapisseries qui nous donnent, de l'existence radieuse et désenchantée de la noblesse, en ce début du XVIe siècle, l'image la plus éblouissante.

Après leur description, en 1851, les tapisseries restèrent à Chaumont jusqu'en 1907 au moins et probablement jusqu'à la vente du château entre les deux guerres mondiales. Chez Duveen (New York) en 1925, les trois pièces complètes passent la même année dans la collection de Clarence H. Mackay, dispersée en 1939; en



1960 elles sont achetées par le Cleveland Museum of art. L'Eros, qui se trouvait dans la collection Marezell von Nemes vendue en 1931, est acheté à A.S. Drey, en 1935, par le Detroit Institute of arts.

BIBLIOGRAPHIE. Adèle Coulin Weibel, *Eros triumphant*, dans *Bulletin of The Detroit Institute of arts...*, vol. XIV, n° 6, mars 1935, p. 76-81, fig. 8. Dorothy G. Shepherd, *Three tapestries from Chaumont*, dans *The Bulletin of the Cleveland Museum of art*, vol. 48, n° 7, sept. 1961, p. 158-177, fig.; Rémy G. Saisselin, *Literary Background of the Chaumont Tapestries, ibid.*, p. 178-181; William D. Wixom, *Tradition in the Chaumont Tapestries, ibid.*, p. 181-190, fig. – Charles Sterling, *Commentaires au catalogue des peintures françaises du XV^e^ siècle, la Pieta de Tarascon et les peintres Dombet*, dans *La Revue du Louvre et des Musées de France*, t. XVI, 1966, n° 1, p. 23-24 et fig. – William D. Wixom, *Treasures from medieval France*, The Cleveland Museum of art (1967), n^os^ VII-22 à VII-25, p. 336-341 et 386, fig. noir et coul.

63
La Rhétorique

Laine et soie
Environ 5 fils de chaîne au cm

Paris
Musée des Arts Décoratifs

Les anciens avaient divisé les connaissances qui élèvent les humains au-dessus du travail manuel en sept «arts», groupés en deux voies, le *trivium*, formé de la Grammaire, de la Rhétorique et de la Dialectique, et le *quadrivium* qui comprenait l'Arithmétique, la Géométrie, l'Astronomie et la Musique. Reprise par Boèce et Martianus Capella, deux de ces auteurs de la basse latinité qui, en le résumant, permirent au savoir de leur temps d'échapper au naufrage des invasions barbares, cette division fut de règle au Moyen Age où l'étude des arts préludait à celle de la philosophie, effort suprême de l'intelligence humaine, au-delà de laquelle seule régnait la théologie, science de Dieu.

Martianus Capella, rhéteur africain du V^e^ siècle, avait entrepris d'adoucir l'austérité de son propos; aussi, dans son fameux traité *Des noces de Mercure et de la Philologie*, avait-il imaginé que le dieu antique prenait femme et que la fiancée se présentait, le jour du mariage, accompagnée de sept jeunes filles, dans la bouche desquelles il avait mis l'exposé de chacun des arts libéraux; elles étaient aussi pourvues d'attributs et flanquées des grands hommes qui illustrèrent leur science. La Rhétorique, par exemple, est armée et s'enveloppe d'un manteau brodé de mille figures.

Cette invention connut un succès inouï. Pendant des siècles les sept arts furent ainsi représentés par des jeunes filles accompagnées d'un ou plusieurs savants. On pourrait citer, entre autres, les sculptures des cathédrales de Chartres, de Laon et d'Auxerre, les appartements Borgia peints par Pinturicchio au Vatican ou la fresque du Puy.

Ici «Damme Rethoricque», assise sur un trône, entourée d'hommes graves au premier rang desquels, à droite, on peut sans doute voir Cicéron, semble faire passer au personnage de gauche qui lit un parchemin déroulé une sorte d'examen à l'issue duquel elle pourra décerner l'une des couronnes qu'elle tient.

La tapisserie a été raccourcie à gauche, en haut et en bas. Lors de la vente Germeau, en 1905, une inscription, mutilée, qui se trouvait en dessous, a été séparée; sans doute n'appartenait-elle pas à la pièce originale, car elle était en français et beaucoup plus longue que celles, en latin, des deux tapisseries dont on peut rapprocher celle-ci.

H 2,55 m × L 2,90 m

La *Rhétorique*, en effet, a certainement été faite sur la même série de cartons que l'*Arithmétique* du musée de Cluny : l'échelle, le style et les costumes des personnages sont les mêmes; très semblable surtout est la composition, avec ces hommes entourant une femme dans un intérieur carrelé, limité à droite par un pilier Renaissance, ouvrant au premier plan sur un parterre de fleurs (dont il ne reste plus ici que des vestiges) et dont les murs, surtout, maçonnés des mêmes pierres et percés des mêmes fenêtres à petits carreaux et volets de bois, offrent une perspective identique. Le chien à crinière de lion se retrouve sur les deux pièces, ainsi que le décolleté festonné de la dame et la guirlande du haut. Enfin le coloris et l'exécution sont analogues, si bien que les deux pièces ont dû appartenir à la même tenture (on sait que les cartons étaient souvent tissés plusieurs fois, mais fréquemment avec des modifications). Une *Musique* du Museum of Fine Arts à Boston, très proche par le style, mais dont les personnages sont placés dans un cadre de verdure, appartient peut-être à une autre série.

L'*Arithmétique* de Cluny portant, bien en évidence sur le pilier de droite : «DAVI. F.», Wauters, l'historien de la tapisserie bruxelloise, en avait conclu qu'il s'agissait du peintre Gérard David, mort en 1523 à Bruges – ville dont le B retourné placé au sommet de la tapisserie pourrait être la marque. Si certains traits se retrouvent dans la *Justice de Cambyse*, l'un des principaux tableaux de ce maître, les ressemblances ne sont cependant pas assez grandes, tel du moins qu'apparaît le dessin à travers sa transposition en tapisserie, pour qu'on puisse lui attribuer l'esquisse de cette œuvre. Peut-être le nom de «Davi» qui, dans un tel cartouche, semble plutôt celui d'un peintre que d'un licier, renvoie-t-il à celui d'un des nombreux autres peintres de l'époque.

Mêmes difficultés en ce qui concerne le lieu de tissage. L'exécution ne semble pas bruxelloise. On pourrait penser à Tournai si le B retourné de l'*Arithmétique* (dont la soie paraît restaurée) ne signifie pas Bruges, ce qui est bien possible à une époque où il n'y a pas encore de marques de ville et où des lettres sont souvent tissées à des fins purement ornementales; l'attribution à Bruges (où des suites d'*Arts Libéraux* seront tissées au XVII[e] siècle) serait cependant renforcée si

l'auteur de l'esquisse initiale était Gérard David, qui fit sa carrière dans la cité.

En ce qui concerne la date, ici encore *l'Arithmétique* offre une indication avec la répétition, deux fois, sur le livre, du nombre 1520 qui pourrait être l'année du tissage, le style semblant légèrement plus archaïque.

Vente Louis Germeau, février 1905. Donnée, le 14 mars suivant, par M. J. Maciet, au musée des Arts Décoratifs.

BIBLIOGRAPHIE. Alphonse Wauters, *Les tapisseries bruxelloises*.... Bruxelles, veuve J. Baertsoen, 1878, p. 22. – D. Burger, *Old tapestries representing the seven Liberal Arts*, dans *Archives internationales d'Histoire des sciences*, 3[e] année, n° 13, oct. 1950, p. 859-873, fig.

64
L'Astronomie

Laine et soie
5 fils de chaîne au cm

Göteborg
Röhsska Konstslöjdmuseet

Troisième science du *quadrivium* (voir n° 63), l'*Astronomie*, généralement accompagnée de Pythagore et de Ptolémée, et décrite par Martianus Capella avec des ailes d'or aux plumes de cristal, une couronne d'étoiles, un instrument de mesure et un livre fait de plusieurs métaux, est représentée ici tenant d'une main une banderole où est inscrit son nom («Astronomie»); de l'autre elle montre la lune et les étoiles à un homme qui porte une sphère armillaire et dans lequel on a vu le grand savant du XV^e^ siècle, Regiomontanus; à gauche, un second homme assis devant un pupitre qui soutient un astrolabe, s'apprête sans doute à consigner ses observations dans le gros volume ouvert sur ses genoux; derrière lui, deux bergers contemplent aussi les astres, comme dans les *Calendriers* que répandaient alors les livres imprimés, en plein développement.

H 2,40 m × L 3,40 m

On connaît d'autres pièces consacrées au sujet si goûté des *Arts Libéraux* : une *Astronomie assise à côté d'une Arithmétique*, à la Memorial Art Gallery de l'Université de Rochester (Etat de New York), une *Géométrie* au Freemason's Hall de Londres et, plus tardives, les pièces indiquées dans la notice précédente : *Rhétorique* des Arts Décoratifs, *Arithmétique* de Cluny, *Musique* de Boston.

L'*Astronomie* ne fait certainement pas partie de la même tenture que la *Rhétorique* et l'*Arithmétique*, car les colonnes qui l'encadrent diffèrent de leurs piliers, la scène se déroule en plein air, comme dans la *Musique*, et l'exécution est plus rude; le style, considéré par E. Strömberg comme français, n'est pas non plus tout à fait le même.

Tissée peut-être dans le même centre que la *Rhétorique* (n° 63), l'*Astronomie* en est à peu près contemporaine et peut être placée aux environs de 1510-1515.

Ancienne collection Homberg à Paris. Chez M. G. Martini, à New York, en 1964. Acquise grâce à l'Association des amis du musée Röhss.

BIBLIOGRAPHIE. Elisabeth Strömberg, *« Astronomie », en fransk medeltidsgobeläng*, dans *Röhsska Konstslöjdmuseets, Årsbok 1963-1964*, Göteborg, 1965, p. 15-28 et 46-47, fig.

65-68
Quatre chasses

65
Chasse au sanglier

Laine et soie
5 à 6 fils de chaîne au cm

Collection particulière

Un groupe de cavaliers et de chasseurs suit une laie qui, accompagnée de ses marcassins, fonce, à gauche, vers un jeune homme affolé, réfugié dans un arbre. Au fond, un chasseur perce de son épieu un sanglier dressé; à droite, un autre attaque une biche. Au premier plan, à gauche, un groupe de seigneurs et de dames étrangers à l'action des deux valets de chiens, dont l'un porte une épée sur le fourreau de laquelle se lit, inversé, «IAN VAN ANVERP».

H 3 m × L 6,10 m env.

66
Hallali du cerf

Dans un paysage de forêt, le cerf à l'hallali se défend contre les chiens qui l'attaquent, tandis qu'un valet lui perce le flanc d'un coup d'épieu; les chasseurs l'entourent; l'un d'eux à cheval, s'apprête à l'achever à l'épée; des valets à pied sonnent de l'olifant. Deux personnages se sont réfugiés dans des arbres, d'autres se cachent dans la futaie.

H 2,95 m × L 5,25 m env.

67

Préparatifs de la chasse à l'oiseau

La tête masquée par un chaperon qui n'est retiré qu'au moment du lancer, et les pattes entravées par des liens terminés par des vervelles qui permettent de le tenir, l'oiseau de proie est porté sur le poing du chasseur qui le libère pour lui donner son envol.

Diverses étapes de la chasse sont représentées dans cette tapisserie où

hommes et femmes sont dispersés à travers un bocage traversé de ruisseaux. On remarquera particulièrement le transport des faucons sur leur perchoir, en haut à gauche, le bassin où boit l'un d'eux, en bas au centre (on en a déjà vu de semblables dans deux tapisseries de New York, nos 25-26), enfin, au second plan à droite, le valet qui a posé sa robe et apparaît simplement, comme la mode avait commencé à s'en répandre, en pourpoint et en chausses. Au premier plan, à droite, une femme assise sur un siège en X caresse sa perruche familière.

68
Chasse à l'oiseau

De chaque côté d'une rivière peuplée de gibier d'eau, seigneurs et dames se livrent au plaisir de la chasse au faucon. En haut à droite un jeune homme agite le «leurre» destiné à rappeler l'oiseau et à l'empêcher de dévorer sa proie. On remarquera ici, comme sur la première et sur la troisième pièce, la façon de monter des dames de ce temps, assises de côté sur le cheval, les deux pieds posés sur une planchette soutenue par les étrivières.

Toute la vie du Moyen Age revit dans ces scènes aux détails pris sur le vif et l'on comprend que la tapisserie ait pu être appelée un «miroir de la civilisation».

Cette tenture offre aussi le grand intérêt de montrer – probablement – ce qu'était une tenture bruxelloise à sujet de «chasse et volerie». De cette cité, en effet, on connaît surtout des pièces à thème religieux, mythologique ou romanesque, alors que bergeries et sujets champêtres apparaissent aussi dans les textes. Or le Jean d'Anvers dont le nom apparaît sur un fourreau d'épée dans la *Chasse au sanglier* et qu'on pourrait prendre pour un peintre, oublieux des effets du tissage en basse-lice qui inverse le carton (le chasseur à l'épieu et le cavalier de la seconde pièce tiennent justement leurs armes de la main gauche), semble pouvoir être identifié avec le tapissier Jan de Clerck, dit van Antwerpen, bourgeois de Bruxelles, qu'on voit, le 14 mai 1521, signer un accord avec le célèbre marchand Pierre van Aelst, au sujet de la vente de tapisseries; il amène alors comme garant un autre grand licier bruxellois, Willem de Kempeneer. Les de Clerck sont une importante famille de tapissiers et ce Jan est probablement celui qui possède un atelier en 1499. Les noms qui sont tissés dans les tapisseries de cette époque apparaissent en effet comme des signatures de tapissiers plutôt que de cartonniers (voir nos 73 et 75). L'attribution à Bruxelles est particulièrement importante en ce qu'elle permet de mesurer tout ce qui sépare cette œuvre, du point de vue du coloris notamment, de scènes de la vie quotidienne probablement tournaisiennes (voir nos 51-52 et 53) et surtout des millefleurs.

Quant à la date où ce Jan van Antwerpen apparaît, elle correspond approximativement à celle que la mode des costumes à crevés et le style permettent d'assigner à ces *Chasses*.

BIBLIOGRAPHIE. Tapisseries inédites. Sur Jan van Antwerpen, voir H. Göbel, *Niederlande*, t. I, p. 324, 373 et 375, et S. Schneebalg, *Un grand tapissier bruxellois : Pierre d'Enghien dit Pierre van Aelst*, dans *L'âge d'or de la tapisserie flamande*. Bruxelles, 1969, p. 279, 306-307 et 313.

69
Adoration des Mages

Laine, soie, or et argent
9 à 10 fils de chaîne au cm

Sens
Trésor de la cathédrale

Sujet traité avec prédilection par les artistes du Moyen Age qui pouvaient égayer de fantaisies exotiques le thème profond de la reconnaissance, par les représentants des trois parties du monde alors connues, de la divinité de l'enfant Jésus, l'*Adoration des Mages* est souvent représentée au XVe siècle avec la Vierge à l'enfant sur un côté, accueillant le cortège des trois rois venus apporter leurs présents. Elle est ici composée selon l'autre

formule : la Vierge assise au centre, de face, portant l'enfant nu et entourée de deux mages à genoux qui symbolisent à la fois, selon la tradition, la vieillesse et l'âge mûr, l'Europe et l'Asie; le troisième mage, élégant jeune homme debout à gauche, ne représente l'Afrique que par l'intermédiaire de son serviteur noir; à droite, près de saint Joseph, un ecclésiastique et deux soldats équilibrent la scène, qui se déroule sous une arcade ouvrant sur un paysage d'Europe occidentale.

Le tableau est encadré d'une bordure semée d'étincelles qui porte aux quatre angles l'écu *de France au bâton de gueules en bande, surmonté du chapeau cardinalice et posé sur la croix métropolitaine en pal.* Au milieu des petits côtés, une banderole avec les mots «N'ESPOIR. NE. PEUR» s'enroule autour d'un dextrochère issant d'un nuage et portant une épée flamboyante dont la pointe est encadrée, à droite et à gauche, du monogramme «Che». Devise et monogramme se répètent sur les grands côtés.

H 1,38 m × L 3,31 m

Ils ont permis d'identifier depuis longtemps le propriétaire, homme de grande valeur et mécène dont le Maître de Moulins nous a laissé le portrait : Charles II de Bourbon (1434-1488), fils du duc Charles I^er^ et d'Agnès de Bourgogne, archevêque de Lyon en 1447, légat du Pape en 1465, membre du Conseil du roi l'année suivante, choisi par Louis XI en 1470 comme parrain du futur Charles VIII et cardinal en 1476.

De la présence de son chapeau de cardinal sur la tapisserie, on a, jusqu'à présent, tiré la conclusion qu'elle avait été tissée entre 1476 et 1488. Cependant, les costumes accusent une date

un peu antérieure, les souliers à la poulaine, notamment, disparaissant vers 1475. Si la bordure est cousue, on peut se demander si Charles de Bourbon n'aurait pas, après son élévation au cardinalat, fait ajouter ces emblèmes de sa gloire à une œuvre achetée un peu antérieurement; si elle ne l'est pas, la tapisserie doit remonter aux premiers temps de sa nouvelle dignité et ne guère dépasser 1476.

Amateur de tapisseries, Charles de Bourbon en acquit effectivement un grand nombre, à Bruges et à Arras en particulier. Mais, cousin germain et beau-frère de Charles le Téméraire, il pouvait bien se fournir dans d'autres villes du domaine bourguignon, par exemple à Bruxelles.

Car c'est à un atelier de cette ville qu'on attribue le tissage de l'*Adoration des Mages* et c'est le maître «de la vue de Sainte Gudule», qui travailla probablement à Bruxelles vers 1470-1490, que l'on croit l'auteur du carton.

La Vierge montre en effet le même type que celle d'un tableau attribué à ce peintre par divers auteurs et notamment Friedländer; dans cette œuvre, conservée au musée diocésain de Liège, une donatrice, présentée par sainte Madeleine, est en prière devant un enfant malingre qui offre beaucoup de points communs avec celui de la tapisserie, notamment dans le mouvement des jambes; un détail, d'ailleurs, se retrouve dans les deux œuvres : celui du lion qui orne le montant du siège (mais dans la peinture de Liège, il est en lutte avec Samson); analogues sont également les mains fines aux gestes précieux; et le maniérisme de ce disciple de Roger van der Weyden est sensible dans le dessin du jeune roi. Si cette Vierge à l'enfant est bien de lui, l'*Adoration des Mages*, avec l'extraordinaire individualisation des personnages, la poésie de l'arrière-plan et la richesse de son coloris, apparaîtrait comme l'une des œuvres majeures de cet artiste, qui doit son nom à la présence, dans le fond de ses tableaux, de sites bruxellois et particulièrement de la cathédrale Sainte-Gudule.

Quelle que soit la qualité du carton, l'œuvre doit une large part de son excellence à la perfection des moyens mis en œuvre pour son exécution. Non seulement la richesse et la finesse de son tissage sont exceptionnelles – elles s'expliquent sans doute par sa destination de devant d'autel –, mais le licier a su traduire les moindres intentions du cartonnier avec une virtuosité incomparable, qu'il s'agisse des visages, des splendides étoffes ou des reflets qui chatoient sur l'armure du soldat de droite. On a fait honneur de ce chef-d'œuvre à Bruxelles dont la production, si importante à partir de la fin du XV^e^ siècle, est mal connue avant cette période, mais qui possédait près de cinq cent tapissiers dès les années 1417-1446; c'est sans doute à juste titre, mais pas seulement parce qu'il y avait beaucoup de liciers dans la capitale du Brabant au cours de la seconde moitié du XV^e^ siècle et que le peintre

du «patron» paraît lié à la ville par son œuvre; les cartons peuvent en effet voyager. Plus probants sont deux caractères de l'exécution : tout d'abord l'extrême précision du «rendu» qui, comme pour la *Chasse à la licorne* (voir nos 18-24), ne peut s'expliquer que par un tissage en basse-lice où un carton détaillé placé sous la chaîne s'impose à l'exécutant; ensuite, la technique de tissage des parties unies, telles que le manteau de la Vierge et la robe de saint Joseph, où les ombres et les lumières sont traduites par des «battages» verticaux, selon un procédé que l'on retrouve dans les tapisseries bruxelloises ultérieures.

Signalée dans un inventaire de la cathédrale de Sens en 1561, l'*Adoration des Mages* est décrite, avec les *Trois Couronnements* (n° 70), dans celui de 1595 : «Les parementz qu'a donné monsieur de Borbon, le premier pour le hault de l'aultel où est figuré l'Assumption; le second est de l'Adoration des trois roys». Le cardinal Louis de Bourbon-Vendôme ayant été archevêque de Sens de 1536 à 1557, on a considéré jusqu'ici qu'il avait probablement hérité les deux pièces de son «oncle» Charles de Bourbon et en avait fait présent à sa cathédrale. Sa parenté avec l'archevêque de Lyon est cependant lointaine, car il faut remonter au XIVe siècle pour leur trouver un ancêtre commun, en la personne de Louis Ier de Bourbon (1279-1341), fils aîné de Robert de Clermont. On doit donc plutôt penser, soit que Louis de Bourbon-Vendôme acheta ou reçut en cadeau ces deux tapisseries de son cousin éloigné, soit que Charles de Bourbon les donna lui-même à la cathédrale de Sens. Elles y sont restées, Mérimée ayant, en 1839, semble-t-il, empêché le conseil de fabrique de les vendre.

BIBLIOGRAPHIE. Marquet de Vasselot et Weigert, *ouvr. cité*, p. 180-181. – Max Friedländer, *Der Meister von Sainte Gudule. Nachträgliches*, dans *Annuaire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, t. II, 1939, p. 23-31. – Roger-A. d'Hulst, *Tapisseries flamandes du XIVe au XVIIIe siècle*, Bruxelles, l'Arcade, 1960, n° 15, p. 105-114 et 298, pl. noir et coul. – *Le siècle des primitifs flamands. Exposition... Bruges... musée communal des Beaux-Arts... 26 juin-11 septembre 1960*, Bruges, Presses Saint Augustin (1960), n° 54, p. 139-140, pl. – Georges Costa, *Une note de Prosper Mérimée sur les tapisseries de la cathédrale de Sens*, dans *Revue de l'art*, n° 13, 1971, p. 72-75, fig.

70
Les trois couronnements

Laine, soie, or et argent
11 fils de chaîne au cm

Sens
Trésor de la cathédrale

D'une finesse rare, supérieure même à celle de l'*Adoration des Mages* (n° 69), cette œuvre au dessin harmonieux, au coloris splendide, à l'exécution éblouissante de luxe et de délicatesse, exalte la Vierge Marie, dont le couronnement par la Sainte Trinité, thème cher à l'époque gothique, est encadré de deux scènes tirées de l'histoire de Salomon et de celle d'Esther, conformément à l'habitude médiévale de chercher dans l'Ancien Testament des préfigures aux événements survenus après l'incarnation du Christ.

A gauche, «Salomon» couronne sa mère «Bersabée» – ce qui est solliciter un peu le texte du premier *Livre des Rois* selon lequel, le jeune homme ayant succédé à David, son demi-frère Adonias, qui avait cherché avant la mort de leur père à se faire reconnaître comme roi, était venu prier Bethsabée de demander pour lui à Salomon la main d'Abisag, la Sunamite. Le nouveau roi qui s'était levé pour aller à la rencontre de sa mère, «se prosterna devant elle; il s'assit sur son trône et fit placer un trône pour la mère du roi et elle s'assit à sa droite... Demande, ma mère, car je ne te rejetterai pas». Pourtant, fort mécontent de la requête («Demande donc la royauté pour lui!»), il la repousse et fait mettre à mort Adonias. Peu de scènes de l'Ancien Testament pouvant servir de préfigure au couronnement de la Vierge, l'arrivée triom-

phante de Bethsabée a été retenue, malgré la suite fâcheuse de son intervention.

Quant à la scène de droite, ce n'est pas un couronnement (et le titre traditionnel de l'œuvre est inexact): le *Livre d'Esther* dont elle est tirée en offrait pourtant un : ayant répudié Vasthi, Assuérus fait en effet rassembler les plus belles jeunes filles, mais il «aima Esther plus que toutes les femmes et... il mit le diadème royal sur sa tête». La scène retenue ici, beaucoup plus célèbre, se passe plus tard : Mardochée ayant prié sa nièce d'intervenir en faveur des Juifs menacés d'extermination par le premier ministre Aman, «Hester» se rend chez «Assuerre», sans être appelée, donc au péril de sa vie; mais le roi la touche de son sceptre d'or en lui disant que la terrible ordonnance n'est faite que pour le commun des sujets; et elle l'invite, en compagnie d'Aman, à un festin où elle obtiendra la grâce de son peuple.

Composée en retable, qui ornait «le hault de l'aultel», cette tapisserie avait été retaillée pour remplacer la «table d'or», lorsque Louis XV ordonna, en 1759, d'envoyer à la fonte les pièces d'orfèvrerie des églises. Transformée en antependium rectangulaire,la scène du Couronnement de la Vierge étant descendue au niveau des deux autres et rétrécie sur les côtés,

ce qui entraîna la suppression d'une partie des deux cercles d'anges, elle avait été amputée du concert céleste placé au bas de la partie centrale; il fut heureusement conservé. Après la première guerre mondiale, une restauration rétablit l'œuvre dans sa forme originelle. Mais il est difficile de savoir où se plaçait l'écu cardinalice qui est, comme dans l'*Adoration des Mages* (n° 69), celui du cardinal Charles de Bourbon.

H 1,65 m × L 3,18 m

Il y a toutes chances, cependant, que cet écu soit original et que les «*Trois couronnements*» soient le second parement mentionné dans l'inventaire de la cathédrale de Sens, en 1595, comme un don de «monsieur de Borbon»; car la Vierge entourée d'anges peut aisément être décrite comme une «Assumption» par un rédacteur peu soigneux. Dans l'inventaire de 1653, l'œuvre est d'ailleurs dénommée de façon plus exacte, aux côtés de l'*Adoration des Mages* : «Deux grands parements d'autel de tapisserie de haute lisse relevée d'or et de soie, sur le plus grand desquels est représentée l'Adoration de Jésus-Christ par les trois rois, et dans l'autre le Couronnement de la Vierge dans sa partie la plus haute».

Le style de l'œuvre qui est celui des années avoisinant 1480 s'accorde parfaitement avec une attribution à Charles de Bourbon, qui a pu commander cette tapisserie après son élévation au cardinalat (1476); elle est en effet un peu plus tardive que l'*Adoration des Mages*.

Apparemment elle n'est pas due non plus au même cartonnier. H. Bramsen l'a rapprochée du célèbre polyptyque de saint Vincent, à Lisbonne, attribué à Nuño Gonçalves, trouvant dans les deux œuvres «les mêmes attributs, la somptuosité cérémonieuse et lourde, les physionomies tristes, la faiblesse de plastique des corps, les doigts effilés». Cette comparaison n'est cependant pas convaincante, la tapisserie offrant une douceur un peu maniérée qui n'existe nullement dans l'autel de saint Vincent où les personnages sont modelés avec la plus grande vigueur. Il faut penser plutôt à l'un des nombreux peintres bruxellois qui ont retenu la tristesse de Roger van der Weyden.

*Même historique que l'*Adoration des Mages *(voir n° 69).*

BIBLIOGRAPHIE. Marquet de Vasselot et Weigert, *ouvr. cit.*, p. 180-181. – H. Bramsen, *Attributions à Nuño Gonçalves. Le polyptyque de saint Vincent à Lisbonne et les tapisseries de l'époque*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 6e série, t. L, déc. 1957, p. 311-318. – *Les Trésors des églises de France, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1965*, 2e éd. (Paris), Caisse Nationale des Monuments Historiques (1965), n° 826, p. 438. – Georges Costa, *Une note de Prosper Mérimée sur les tapisseries de la cathédrale de Sens*, dans *Revue de l'art*, n° 13, 1971, p. 72-75, fig.

71-72
Annonciation et Adoration des Mages

Laine, soie, argent et or
Environ 8 fils de chaîne au cm

Innombrables sont les tentures consacrées à la Vie de la Vierge et du Christ – qui se confondent dans de nombreux épisodes –. On a ici, sans doute, les vestiges d'une suite plus vaste.

Les deux pièces diffèrent par l'architecture sous laquelle se déroulent les scènes, le nombre des prophètes et la présence, dans l'*Annonciation*, de ces préfigures tirées de l'Ancien Testament, si fréquentes dans l'art médiéval et qui manquent dans l'*Adoration des Mages*. Mais les dimensions, l'organisation générale, le style et l'exécution sont les mêmes, ainsi que le dessin des deux prophètes qui encadrent en bas la scène principale.

71
Annonciation

Paris
Musée de la Manufacture
des Gobelins

Au centre, la Vierge se détourne de son livre pour écouter Gabriel qui porte une banderole avec les premiers mots de la salutation angélique : Ave Maria g(ratia) pl(en)a d(omi)n(u)s tecu(m). La scène se déroule dans un confortable intérieur du XV^e siècle, sous le regard de Dieu le Père entouré d'anges, qui envoie vers Marie la colombe du Saint-Esprit.

De chaque côté, sous des arcs, en haut et en bas, l'un des prophètes annonciateurs de la conception virginale.

En bas à gauche, Isaïe avec l'inscription «Ecce virgo concipiet et pariet filium et voca/bitur nomen eius emanuel. Ysae. 7° Capitulo» (Voici qu'une vierge concevra et enfantera un fils et il sera appelé du nom d'Emmanuel. *Isaïe*, chap. VII, verset 14). A droite, David, dont le phylactère porte : «Descendet dominus sicut pluvia in vellus et sicut / stillicidia stillancia super terram. David. Psalmo 71°» (le Seigneur descendra comme la pluie sur la toison et comme les gouttes d'eau qui tombent sur la terre. David, *Psaumes*, Vulg. LXXI, v. 6) — phrase en harmonie avec l'épisode de Gédéon représenté au-dessus.

En haut, à gauche, Ezéchiel dit : «Porta haec clausa est, haud aperi [e] / tur in eternum. Ezechiel. XX° Capitulo» (Cette porte a été close, pour l'éternité elle ne sera plus ouverte. *Ezéchiel*, XLIV, v. 2). A droite Jérémie sur la banderole de qui on lit : «Dominus novum faciet super terram mulier / circumdabit virum. Jeremie. 3° Capitulo» (le Seigneur fera du nouveau sur la terre : la femme entourera l'homme. *Jérémie*, XXXI, 22).

A l'extérieur du cadre architectural, deux scènes. A gauche, sous l'œil désapprobateur de Dieu, Eve, tentée par le serpent, a cueilli la pomme, rendant ainsi nécessaire la rédemption dont le commencement est exprimé par l'Annonce à Marie de la scène centrale (voir n°s 87-88). A droite, Gédéon est agenouillé devant un ange qui porte l'inscription : «Descendet dominus sicut pluvia», allusion à la demande que le juge d'Israël avait faite au Seigneur de lui donner un signe de sa mission; et Dieu avait couvert de rosée la toison de laine qu'on voit ici étalée devant lui, pendant que le sol alentour restait sec.

H 2,34 m × L 2,62 m

72
Adoration des Mages

Paris
Musée du Louvre
(dépôt du musée de la Manufacture des Gobelins)

Les Mages encadrent la Vierge à l'enfant, au centre, et, comme à Sens (n° 69), ce n'est pas le roi le plus jeune qui est noir, mais son serviteur.

A gauche, Balaam prophétise : «Orietur stella ex Iacob et consurget / virga de Iesuralem. Balaam. NUMERI. 24» (une étoile naîtra de Jacob et un sceptre s'élèvera de Jérusalem. *Nombres*, XXIV, 17).

A droite, David annonce : «Reges tharsis et insule munera offerent / reges arabum et saba dona adducent. David. Psalmo 71» (les rois de Tharsis et des îles offriront des présents; les rois des Arabes et de Saba apporteront des dons. *Psaumes*, Vulg. LXXI, 10). En haut, animant le paysage, mais plus petits que les préfigures de l'*Annonciation*, les Mages, à gauche, se rejoignent, chacun suivant l'étoile; à droite, ils arrivent en cortège.

H 2,34 m × L 2,95 m

On ne connaît pas l'origine de ces deux pièces, un peu ternies, mais de grande qualité et d'une exécution recherchée (on remarquera en particulier, sur la robe du jeune Mage de droite, le crapautage des fils d'argent (fils de trame qui sautent sur plus d'un fil de chaîne) pour donner du relief aux motifs.

Ces œuvres ont pu être tissées à Bruxelles et seraient parmi les plus anciennes de celles qu'il est loisible d'attribuer à cette ville, dont la production, en ce qui concerne le XV^e^ siècle, a peu subsisté, alors qu'on sait qu'elle était abondante et les basse-liciers nombreux.

Le style est également bruxellois. L'influence des retables sculptés et peints est manifeste et, dès le début de ce siècle, Destrée y décelait celle d'Hugo van der Goes, tout en rapprochant le Saint Joseph de celui de Sens (n° 69) et le Père

éternel du vieux roi de cette même tapisserie. Hulin de Loo, en revanche, a estimé que l'*Annonciation* dérivait d'une composition de Roger van der Weyden et pensé que les cartons des deux pièces pouvaient être de Vrancke van der Stockt, son successeur comme peintre de la ville de Bruxelles. Or cet artiste est l'un des signataires du fameux accord de 1476 entre les liciers de Bruxelles et les peintres, qui se plaignaient de ce que les tapissiers faisaient exécuter des cartons sans recourir à leurs services : les fabricants de tentures reçoivent l'autorisation de dessiner les plantes et animaux de leurs verdures et de faire agrandir les cartons déjà existants, mais les peintres doivent faire le reste. Aussi, tandis que les ateliers de millefleurs continuent à puiser dans leur répertoire de «patrons» (voir nos 34-39 et 32), les tapissiers bruxellois vont s'orienter vers le tissage de modèles dûs à des peintres et donc composés comme des tableaux. C'est le cas ici, dans ces deux pièces qui ne doivent pas être beaucoup postérieures à l'accord; c'est le cas encore dans une *Nativité* qui est la tapisserie la plus ancienne du Patrimonio Nacional de Madrid et qui s'apparente à celles-ci par plus d'un trait, c'est enfin celui des deux œuvres de Sens (nos 69-70) et de la *Vierge glorieuse* du Louvre, datée de 1485; et cela explique peut-être que la production bruxelloise ait pris un caractère particulièrement précieux.

*Léguées par Albert Goupil en 1885 au musée de la Manufacture des Gobelins. L'*Adoration des Mages *est en dépôt au musée du Louvre.*

BIBLIOGRAPHIE. Joseph Destrée, *Tapisseries et sculptures bruxelloises à l'exposition d'art ancien bruxellois... Bruxelles... juillet à octobre 1905*, Bruxelles, G. van Oest, 1906, nos I-II, p. 15-17, pl. I et II. — *Exposition universelle et internationale de Bruxelles, 1935, Cinq siècles d'art, t. II, Dessins et tapisseries, 24 mai-13 octobre, Catalogue* (introd. de Marthe Crick-Kuntziger), Bruxelles, nouvelle société d'éditions (1935), nos 601-602, p. 55-56. — Marthe Crick-Kuntziger, *La tapisserie bruxelloise au XVe siècle*, dans *Bruxelles au XVe siècle*, Bruxelles, éd. de la librairie encyclopédique, 1953, p. 95-96, fig.

73
Chute et rédemption de l'homme

Laine, soie, argent et or
7 fils de chaîne au cm

New York
The Metropolitan Museum of Art

D'une iconographie aussi subtile que son dessin, cette œuvre, exceptionnelle de délicatesse — mais qui a pâti de sa richesse originelle en raison de l'oxydation des très nombreux fils de métal qui la rehaussaient de leur éclat —, illustre le système de concordance entre l'Ancien et le Nouveau Testament en faveur au Moyen Age; cette «typologie» faisait en effet correspondre aux principaux épisodes de la vie du Christ *(sub gratia)* un événement antérieur à la loi de Moïse *(ante legem)* et un autre survenu entre l'énoncé du Décalogue et l'Annonciation *(sub lege)*.

Ici, les scènes sont séparées par des moulures gemmées qui forment cinq lobes et divisent le champ en dix compartiments.

Au centre, curieusement, la Nativité et la Crucifixion sont juxtaposées en un raccourci significatif qui place l'enfant Jésus au pied de la Croix, dont il n'est séparé que par le crâne d'Adam, enterré sur le Golgotha, selon la tradition, et dont le Christ est venu réparer la faute. C'est cette faute qui est représentée dans les deux lobes du haut, ou, plus exactement, Adam et Eve debout dans leur honte, devant Dieu le Père entouré d'anges. En bas, dans le lobe de droite, Moïse qui, au fond de la scène, a reçu de Yahweh les tables de

la loi, les présente au peuple en prière; il s'agit donc des secondes tables rapportées du Sinaï, puisqu'il avait brisé les premières dans sa colère de voir les Israélites adorer le veau d'or.

La scène de gauche est difficile à expliciter. Joseph Breck y avait vu une Visitation, mais elle ne serait guère conforme à l'iconographie traditionnelle. Ne doit-on pas penser, puisque les deux lobes du haut sont consacrés au même événement de la Genèse, qu'il y a ici un autre épisode de l'histoire de Moïse, lié peut-être au précédent? Le seul qui convienne est celui où, Moïse ayant dit au peuple hébreu de fournir tout ce qui était nécessaire pour l'érection de la demeure de Yahwey, «toutes les femmes qui avaient de l'habileté filèrent de leurs mains et elles apportèrent leur ouvrage : de la la pourpre violette, de la pourpre écartale, du cramoisi et du fin lin»; cependant, cette explication n'est pas entièrement satisfaisante, en raison notamment de la présence des deux hommes de gauche qui ont l'air de commenter la scène, et miss Carmen Gomez-Moreno a peut-être raison de penser qu'il pourrait s'agir ici de Marie dans le temple avant son mariage, visitée par sa famille et tenant une boîte fermée, qui serait un symbole de virginité;

la Vierge est en effet représentée assez souvent à cette époque de sa vie avec une corbeille, mais en train de tisser le voile du saint des saints. Le cerf placé derrière elle et considéré dans les *Bestiaires* comme le symbole du Christ a-t-il une signification liée à cet épisode ou, voisin du bœuf, n'est-il pas l'âne de la proche Nativité, doté par erreur d'une ramure ?

Les animaux des écoinçons inférieurs renvoient en tous cas au Christ de la Résurrection de façon indubitable, — le pélican parce que, ayant tué ses petits dans sa colère, trois jours après il se perce le flanc de son bec et leur rend la vie en les arrosant de son sang, — le lion parce que ses petits naissent morts et ne redeviennent vivants, sous son souffle, que le troisième jour.

Dans les écoinçons supérieurs, le prophète Zacharie et «Salomon» portent des phylactères annonciateurs du sacrifice divin; à gauche : «vinea dabit fructum suum, Zach. VII°» (la vigne donnera son fruit, *Zacharie*, VIII, 12); à droite : «De fractu (pour fructu) manuum suarum plantavi [t] vinea [m]. *Prov.* XXX°» (du fruit de ses mains elle a planté une vigne, *Proverbes*, XXXI, 16). En bas, au centre, assis sur une branche de vigne, saint Paul semble lire une banderole où est inscrit un passage de son *Epître aux Galates* (IV, 4-5) : «Misit Deus filium suum ut eos qui sub lege erant redimeret, Gal. 4» (Dieu a envoyé son fils pour racheter ceux qui étaient sous la loi).

H 3,10 m × L 3,99 m

Une telle réunion de sujets permet, semble-t-il, de reconnaître cette tapisserie dans l'une ou l'autre de celles que la reine d'Espagne Isabelle la Catholique reçut à Alcala de Henares le 2 avril 1498. Il y en a deux, en effet, si voisines par le sujet — complexe pourtant — et par les dimensions qu'on peut se demander si la même n'a pas été décrite, par erreur, deux fois, le rédacteur de l'inventaire oubliant de mentionner, dans un cas, les deux petits sujets du bas, dans l'autre, celui de gauche seulement, dont, sans doute, le sens lui échappait déjà. Une seule semble se retrouver lors de la dispersion des collections de la reine en 1505, après sa mort. D'autre part, dans la première mention, la pièce est dite usée et très jaune, et il est précisé qu'elle fut donnée par l'évêque de Palencia; indications qui ne figurent pas la seconde fois. Le n° 147 est inventorié comme «un riche panneau de tapisserie de dévotion, grand, avec or et argent, en lequel il y a Notre-Seigneur sur la croix et d'un côté Dieu le Père avec des anges autour et de l'autre Adam et Eve, et au pied de la croix la naissance de Notre-Seigneur avec beaucoup d'autres figures, qui a quatre varas trois quarts de long et trois varas un tiers de hauteur», soit 3,97 m de largeur sur 2,79 m de hauteur; le n° 172 est décrit comme «un grand panneau de tapisserie, riche, avec or, dans lequel il y a Notre-Seigneur sur la croix entre deux larrons et, en haut, d'un côté Adam et Eve et de l'autre Dieu le Père avec deux anges, et, en bas, la naissance de Notre-Seigneur et de l'autre *(sic)* Moïse avec les tables de la loi, qui a cinq varas de large et trois varas et demie de haut», soit 4,18 m en largeur sur 2,93 en hauteur. Les différences de mesures, faibles, peuvent tenir à des erreurs ou à une déformation au cours des siècles. En tous cas, lors de la vente de 1505, l'évêque de Malaga acheta pour cent ducats d'or l'une de ces tapisseries, un «paño de Ras», comme elles sont nommées, «riche, avec or, en lequel il y a Notre-Seigneur sur la croix entre deux larrons et en haut Dieu le Père et Adam et Eve et en bas la Naissance de Notre-Seigneur».

Reçue par Isabelle la Catholique — si tel est bien le cas — en 1498, cette œuvre, très vraisemblablement tissée à Bruxelles, doit être, à en juger par le style, antérieure de dix ou quinze ans.

On en a, en raison des lettres ROEM qui avaient été déchiffrées en bas du vêtement de l'ange debout derrière Eve et que l'on retrouve, parmi d'autres, dans l'orfroi qui borde le manteau de Zacharie, attribué le carton à un peintre

peu connu actuellement, mais qui joua un rôle important dans l'art brabançon du premier quart du XVI[e] siècle, Jean van Roome ou Jean de Bruxelles. Cet artiste, qui travailla pour Marguerite d'Autriche, fille de l'empereur Maximilien et de Marie de Bourgogne et gouvernante des Pays-Bas pendant la minorité de son neveu Charles-Quint, est connu pour avoir donné des dessins de vitraux, de sculptures — notamment ceux des tombeaux de Brou —, et des cartons de tapisseries : en 1513 il est payé par la Confrérie du Saint-Sacrement, à Saint-Pierre de Louvain, pour le «petit patron» d'une tapisserie aujourd'hui conservée au Musée du Cinquantenaire, la *Communion miraculeuse d'Herkenbald*. Et on lui attribue les modèles d'un certain nombre des grandes tentures bruxelloises du début du XVI[e] siècle, où des personnages aux visages mélancoliques et aux vêtements somptueux tombant avec des plis lourds s'entassent dans des architectures mi-Renaissance, mi-gothique : *Histoire de David*, du musée de Cluny, par exemple, ou *Histoires de Mestra* et *de Jason* à l'Ermitage (n[os] 82 et 83-84). On lui a attribué également les fameux «paños de oro» du Patrimonio Nacional de Madrid. Or la *Chute et rédemption du monde* présente avec toutes ces œuvres une différence de style, même si les visages des personnages y sont empreints d'une pareille gravité triste. Cette différence est-elle due à une évolution du peintre, la pièce de New York semblant antérieure d'au moins une dizaine d'années aux paños de oro, qui précèdent eux-mêmes les autres tapisseries d'autant ? C'est possible, si Jean van Roome, dont on ignore les dates de naissance et de mort et qui disparaît après 1521, après être apparu en 1498, comme membre de la Confrérie de Notre-Dame des Sept Douleurs, était à cette date proche de la quarantaine; car la *Chute et rédemption du monde* est l'œuvre d'un homme en pleine maîtrise. Mais peut-être les lettres ROEM, qui ne semblent plus guère déchiffrables et dont les première et dernière étaient d'ailleurs douteuses, ont-elles une toute autre signification — si elles en possèdent une —. Dans l'*Adultère de David et Bethsabée*, du Patrimonio Nacional, les lettres MOER qui ornent le bord d'un vêtement avaient été interprétées aussi comme l'anagramme du nom de Jean van Roome, jusqu'à ce que Mme Crick-Kuntziger découvre l'existence du tapissier Michel de Moer. D'autre part, le Saint Joseph de la Nativité centrale rappelle beaucoup celui de Roger van der Weyden dans les retables de Grenade et de Miraflores. Peut-être doit-on donc se contenter de voir, dans le cartonnier de la *Chute et rédemption* de New York, l'un de ces artistes flamands marqués de la douloureuse sévérité de Roger van der Weyden, qui, à une époque d'admirable floraison picturale, ont su donner une forme émouvante à une pensée théologique riche de signification.

Dans la collection Gavet vers la fin du XIX[e] siècle. Léguée au Metropolitan Museum en 1917 par le colonel Oliver H. Payne.

BIBLIOGRAPHIE. Joseph Breck, *A tapestry bequeathed by Colonel Oliver H. Payne*, dans *Bulletin of the Metropolitan Museum of art*, vol. XIII, n° 2, févr. 1918, p. 46-52, fig. — Francisco Javier Sánchez Cantón, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, Consejo superior de investigaciones cientificas, 1950, p. 122-123, 128 et 148. — James J. Rorimer, *The Glorification of Charles VIII*, dans *The Metropolitan Museum of art Bulletin*, vol. XII, n° 10, juin 1954, p. 295-296 et fig. p. 297.

74
Le triomphe du Christ dit «Tapisserie Mazarine»

Laine, soie, argent et or
7 à 9 fils de chaîne au cm

Washington
National Gallery of Art
(collection Widener)

«La plus belle tapisserie du monde», a-t-on écrit de cette pièce, qui marquerait le «zénith» de l'art des liciers et qui, quoi qu'on en ait dit récemment, fit très vraisemblablement partie des collections de Mazarin — d'où son nom (et l'on sait que le cardinal, amateur d'art raffiné, sut réunir quelques-uns des plus grands chefs-d'œuvre de «l'âge d'or de la tapisserie flamande», par exemple, les *Chasses de Maximilien* aujourd'hui au Louvre —. Mais cette œuvre

dont, à l'instar des autres tapisseries de ce temps, riches de fils d'or et d'argent, l'éclat s'est assourdi et la gamme de couleurs désaccordée, en raison de l'oxydation du métal; ne se recommande pas seulement par la délicatesse de son dessin, l'excellence de son exécution et la richesse exceptionnelle de sa matière; elle enferme aussi un monde de significations symboliques qui en fait «la plus dramatique histoire jamais racontée».

Composée en triptyque, avec différentes scènes séparées par des arcs que supportent des colonnes gemmées, la tapisserie Mazarine, comme d'autres tapisseries bruxelloises de ce temps (voir nos 87-88), synthétise en effet toute l'histoire du salut du monde. On a dit qu'elle signifiait le triomphe du Christ (au centre), et celui de la nouvelle loi, sur l'Empire romain représenté (à gauche) par la prophétie de la sibylle de Tibur annonçant à Auguste qu'un enfant hébreu régnerait après lui sur le monde; l'église du Christ remplacerait alors toutes les églises antérieures, de même que l'Empire romain l'a emporté sur les empires précédents, symbolisés par celui de Perse qu'évoque (à droite) l'histoire d'Esther et d'Assuérus. Peut-être, néanmoins,

peut-on voir en Esther, déjouant les projets d'Aman qui voulait exterminer le peuple juif, une préfigure de la victoire finale du Christ; les deux scènes latérales se feraient ainsi pendant, symbolisant l'annonce, dans le monde païen, à gauche, dans le peuple hébreu, à droite, du triomphe de Jésus. Mais la tapisserie est riche de multiples significations qui ne se laissent pas toujours aisément déchiffrer.

Sur les colonnettes, Adam, l'Eglise, la Synagogue et Eve, thèmes traditionnels de l'iconographie chrétienne, résument l'histoire du salut.

Au centre, le Christ, assis, bénissant de la main droite, tient de la gauche les évangiles ouverts. Deux anges, derrière lui, élèvent un drap d'honneur. Deux autres l'encadrent, portant, celui qui est à sa gauche, le glaive de la justice, celui qui est à sa droite, donc à la place d'honneur, le lis de la miséricorde, dont la prééminence est ainsi affirmée. Au-dessous, devant un paysage d'une grande finesse, deux groupes sont en adoration : à gauche, le monde ecclésiastique, avec pape, cardinaux, évêques, moines, etc., à droite, le monde civil où figurent au premier rang l'empereur qui a déposé à terre son épée et un roi.

A gauche, trois scènes, les deux du bas étant séparées de celle du haut par un arc en anse de panier auquel est accroché un cartouche à inscription :

« regem regum adoravit
augustus imparator
cum sibilla demonstravit
quo patuit salvator »

(l'empereur Auguste adora le roi des rois quand la sibylle eut montré où apparut le Sauveur).

La petite scène, à droite du cartouche, en illustre le texte. Sujet fréquent dans l'art de l'extrême fin du Moyen Age, elle représente la légende d'Octavien et de la Sibylle, connue depuis plusieurs siècles, à Rome surtout, et dont il y a plusieurs variantes. L'empereur Octave Auguste, ayant demandé à la prophétesse de Tibur à qui, après lui, appartiendrait l'empire du monde, celle-ci lui avait montré, dans le ciel, un autel surmonté de la Vierge à l'enfant, tandis qu'une voix disait : *Haec est ara coeli* (voici l'autel du ciel) ou *Haec ara filii Dei est* (c'est l'autel du fils de Dieu).

Au premier plan, une femme richement vêtue suivie de jeunes filles est à genoux devant un vieillard barbu qui porte sceptre et couronne et dans lequel une inscription, en bas *(« Octavianus »)*, permet de voir l'empereur Auguste. Destrée, au début de ce siècle, n'imaginant «pas une sibylle, être mystérieux, accompagnée d'une suite aussi nombreuse», s'était demandé cependant s'il ne s'agirait pas de la réception d'Abigaïl par David ou, plutôt,

d'une scène de couronnement, peut-être celui de Bethsabée par Salomon, comme à Sens (cf. n° 70). Mais, dans ce groupe de tapisseries bruxelloises des environs de 1500 où tous les sujets, qu'ils soient païens ou religieux, sont ramenés à un amoncellement de personnages somptueusement vêtus de costumes contemporains, il n'y a pas à s'étonner de ce que la sibylle de Tibur soit traitée ainsi; sans doute s'agit-il d'un remploi de carton détourné de son sens et l'on peut suivre l'opinion de la plupart des auteurs qui voient ici l'empereur Auguste interrogeant la prophétesse, le personnage placé derrière lui tenant, selon Mc Call, la couronne destinée à son successeur. Cette scène se placerait alors avant l'apparition du Christ dans le ciel.

Plus énigmatique est le petit tableau du haut où un paysan s'arrête de bêcher à l'orée d'un bois pour saluer un groupe de personnages, tandis qu'à droite arrive un jeune homme. Destrée a vu ici la parabole du royaume des cieux semblable à un trésor enfoui dans un champ (*Matthieu*, XIII, 44), tandis que Hunter et Mc Call ont pensé, avec plus de vraisemblance, au creusement des fondations de l'autel qu'Auguste aurait fait ériger au fils de Dieu, sur l'emplacement de sa vision, là où s'élève actuellement l'église de Santa Maria in Aracoeli, sur le Capitole. Cette interprétation n'est cependant pas de nature à emporter tout à fait l'adhésion et l'on peut se demander si cette scène n'illustre pas un texte qui nous échappe aujourd'hui.

A droite de la tapisserie, trois scènes également, réparties comme à gauche, avec un cartouche à inscription qui permet d'y voir l'histoire d'Esther :

« Cum osculata fuerat
Sceptuum (pour sceptrum) *assueri*
hester scipho utitur
regis pleio (pour pleno) *meri ».*

(quand elle eut baisé le sceptre d'Assuérus, Esther se sert de la coupe du roi pleine de vin pur).

La scène du premier plan a généralement été interprétée comme le mariage d'Esther, vers qui Assuérus, en présence d'un groupe d'hommes et de femmes, tend un anneau orné d'une pierre rouge. Au-dessus, à gauche, elle vient, au péril de sa vie, solliciter du roi, qui lui accordera sa grâce en lui tendant son sceptre d'or, la faveur d'assister à un banquet où elle lui demandera d'épargner son peuple, menacé par l'édit d'extermination qu'a fait prendre le ministre Aman (*Livre d'Esther*, chap. V-VII). Thomson, cependant, a vu dans l'épisode du premier plan le don par Assuérus à Esther d'un sceptre manuel; peut-on, d'ailleurs, croire à une scène de mariage, alors qu'Esther est assise, déjà couronnée et donnant à manger à un petit écureuil

qu'elle porte sur le bras? Ne s'agit-il pas plutôt de l'illustration de ce passage du *Livre d'Esther* (VIII, 2) où Assuérus, ayant repris à Aman l'anneau qu'il lui avait donné avec la permission de massacrer les juifs (III, 10), le remet à Mardochée avec qui Esther lui a révélé sa parenté et qui pourrait être le personnage barbu de gauche? Ou encore – mieux peut-être – n'est-ce pas Assuérus remettant à Esther et Mardochée son anneau pour qu'ils en scellent une lettre «en faveur des juifs», écrite aux chefs des cent vingt-sept provinces de l'Empire et révoquant l'édit d'Aman? «Car une lettre écrite au nom du roi et scellée avec l'anneau royal ne peut être révoquée» *(Livre d'Esther*, chap. VIII, v. 8). Ces actes se plaçant, dans la Bible, après la pendaison du ministre, cela exclut qu'Aman soit l'homme debout à la droite du roi, hypothèse d'ailleurs peu vraisemblable, car ce personnage se retrouve au fond de la petite scène d'*Esther se présentant à Assuérus* où Aman n'était point présent.

Plus obscure encore est la scène supérieure dans laquelle Destrée avait vu une illustration de la parabole comparant «le royaume des cieux à un marchand qui cherche des perles précieuses» et qui, «en ayant trouvé une d'un grand prix, s'en va, vend tout ce qu'il possède et l'achète» (*Matthieu*, XIII, 45-46). Pour d'autres, comme Hunter et Mc Call, il s'agirait d'Esther choisissant les objets nécessaires au banquet qu'elle va offrir à Assuérus et à Aman; hypothèse qui n'est pas pleinement convaincante, car elle n'explique pas le geste du jeune homme de gauche qui semble apporter une nouvelle; rien, en tous cas, même si des pièces d'orfèvrerie sont étalées, n'illustre directement la fin du texte de l'inscription (Esther se sert de la coupe du roi pleine de vin pur). Sans doute, comme pour la petite scène de gauche, la source se trouve-t-elle dans quelque texte qui nous est inconnu.

La composition de la tapisserie Mazarine se retrouve, avec de notables différences, dans trois autres pièces, une à Saragosse, une à Bruxelles, une aux Cloisters de New York, presque identiques entre elles, la troisième, dite «Glorification de Charles VIII», beaucoup plus large, comportant plusieurs autres scènes sur chaque côté.

H 3,43 m × L 4,16 m

Dès le XIX[e] siècle, on a voulu voir, sous les figures d'Assuérus et d'Esther, celles du roi de France Charles VIII et de sa femme Anne de Bretagne, ce qui daterait la tapisserie Mazarine du lendemain de leur mariage (célébré en décembre 1491); mais cette hypothèse ne repose sur rien. On a pensé aussi à Philippe le Beau qui, maître des Pays-Bas, épouse en 1496 Jeanne la Folle, fille et héritière des Rois catholiques Ferdinand d'Aragon et Isabelle de Castille – identification qui n'est pas prouvée non plus, tout en étant moins invraisemblable; la tapisserie ayant certainement été tissée à Bruxelles, le cartonnier a pu vouloir évoquer son souverain dans une œuvre qui, étant donnée son exceptionnelle richesse, lui était peut-être destinée. Mais ce ne sont là que conjectures, que la date probable de la tapisserie rend d'ailleurs hasardeuses, et l'on ignore dans quelle collection elle se trouvait avant d'appartenir à Mazarin, encore qu'on l'ait dite originaire d'Espagne.

Son dessinateur est également inconnu. On a prononcé

les noms de Memling, de Gérard David, de Quentin Metsys, tout en soulignant que, plus que d'un peintre de tableaux, il pouvait s'agir d'un cartonnier de profession. C'est sans doute le même que celui des *Paños de oro*, c'est-à-dire, peut-être, Jean van Roome (cf. n° 73) dont on a cru lire aussi la signature dans l'inscription REOON, placée sur la cuisse d'un enfant, à gauche de la *Glorification* dite *de Charles VIII* ; mais c'est encore une conjecture.

On trouve bien sur les visages de la tapisserie Mazarine, en dépit de leurs caractères fortement individualisés, l'air rêveur et comme absent des personnages de Jean van Roome. Il y a cependant quelques différences avec la seule tapisserie attestée de ce cartonnier, la *Communion d'Herkenbald*, aux musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles; s'expliquent-elles par une évolution du peintre, la *Légende d'Herkenbald* datant de 1513, alors que la tapisserie Mazarine ne doit guère être postérieure à 1490, les femmes y portant encore la coiffure à boucle d'étoffe sombre sur un front très haut qu'on ne rencontre plus guère à l'extrême fin du siècle ?

Quoi qu'il en soit, l'extrême raffinement d'une telle œuvre, analogue, par l'exécution, à la *Messe de Saint Grégoire* de Madrid qui porte l'inscription BRUXEL permet d'y voir une production de la capitale du Brabant qui, par de semblables réussites, va s'assurer la suprématie pour près de deux siècles.

Collection du cardinal Mazarin (1602-1661) qui la lègue à son neveu par alliance, Armand-Charles de la Porte, marquis de la Meilleraye, duc de Mazarin, mari d'Hortense Mancini. Après sa mort, la tapisserie est achetée par Claude-Louis-Hector, duc de Villars et maréchal de France, qui la lègue à son fils Honoré-Armand, duc de Villars et gouverneur de Provence († 1770) : elle est alors placée au château des Aygalades (près de Marseille) qui, à la mort du duc de Villars, passe avec son contenu à M. Mestre d'Aygalades, puis à M. Barras de la Penne : exposée par ce dernier à Paris en 1824, elle est vendue à un noble russe qui l'emporte à Saint-Pétersbourg ; rachetée par le comte de Castellane, qui acquiert aussi le château des Aygalades où il la remet, elle est vendue par ses héritiers à un antiquaire de Londres à qui J. Pierpont Morgan Jr l'achète. Prêtée au Victoria and Albert Museum de Londres de 1901 à 1910, sauf quelques mois où elle est envoyée à l'exposition d'art ancien de Bruxelles en 1905, elle traverse l'Atlantique en 1910. J. Pierpont Morgan Jr l'expose alors au Metropolitan Museum jusqu'en 1916 où il la vend à Joseph Widener qui la prête encore au musée de New York quelques mois. La collection Widener entre en 1942 à la National Gallery of art de Washington.

BIBLIOGRAPHIE. Joseph Destrée, *Tapisseries et sculptures bruxelloises à l'exposition d'art ancien bruxellois, juillet - octobre 1905*, Bruxelles, G. van Oest, 1906, n° IV, p. 7-8, 18-20 et 84, pl. IV-VI. – Georges Leland Hunter, *The practical book of tapestries*, Philadelphie, 1925, p. 111-114 et pl. – W.G. Thomson, *A History of Tapestry from the earliest times until the present day*, Londres, Hodder and Stoughton, 1930, p. 174-177, pl. coul. – George Henry Mc Call, *The Joseph Widener collection. Tapestries at Lynnewood Hall, Elkins Parks, Pennsylvania. With historical introduction and descriptive notes*, Philadelphie, 1942, n° 1, p. 7-22 et 41-49, 2 pl. coul. et 1 pl. noir.

75
Déposition de Croix

Laine, soie et or
8 à 9 fils de chaîne au cm

Bruxelles,
Musées royaux d'art et d'histoire

Un nombre considérable de tapisseries à sujet religieux est sorti des ateliers de Bruxelles à la fin du XV^e^ siècle et au début du XVI^e^. Pièce isolée ou vestige d'un grand cycle christologique (ce qui est plus probable en raison de la présence, en haut, de deux petites scènes de la Vie de Jésus : à gauche, sa *Descente aux limbes*, à droite sa *Mise au tombeau*), cette *Déposition de croix* montre le Christ soutenu par saint Jean, la Vierge et Marie-Madeleine qu'entoure une foule de disciples éplorés, tandis qu'un jeune homme descend de la croix la couronne d'épines qu'une sainte femme s'apprête à recevoir dans un linge.

H 2,98 m × L 3,28 m

«On ne sait ce qu'il faut le plus louer dans cette œuvre, ou la grandeur de la conception, ou la sagesse de l'ordonnance, ou l'expression des sentiments qui animent tous les acteurs de cette scène sublime, ou la noblesse du dessin, ou la richesse du coloris auquel le temps a prêté de nouveaux charmes», écrivait au début de ce siècle le grand érudit belge Joseph Destrée, qui l'attribuait à un certain maître Philippe, en raison de l'inscription qui borde le chaperon du vieillard barbu debout derrière saint Jean : PHILIEP. Et, voyant en ce peintre le «Philips den schilder» qui est payé en 1513 par la confrérie du Saint-Sacrement, à Saint-Pierre de Louvain, pour la confection du grand carton de la *Communion miraculeuse d'Herkenbald* dont maître Jan van Brussel, alias Jean van Roome, avait donné le petit patron (voir n^os^ 73, 74 et 82-84), remarquant aussi des analogies entre plusieurs personnages de cette œuvre et de la *Déposition de croix*, il lui attribuait la plupart des tentures que l'on peut grouper autour du nom de Jean van Roome. Les analogies sont indéniables en effet et l'inscription «PHILIEP» peut bien être une signature de cartonnier. Cependant, si «Philippe le peintre» est payé plus cher que Jean van Roome pour la *Communion d'Herkenbald*, c'est sans doute que son travail était plus long et il n'est pas, comme lui, appelé maître. Ce prénom n'est d'ailleurs pas rare et il peut s'agir d'un autre Philippe. En outre il y a des différences avec la tapisserie *d'Herkenbald*, une composition plus aérée notamment, sans éléments d'architecture et avec une importance plus grande donnée au paysage. Ce Philippe, s'il est l'auteur du carton, peut donc être l'un de ces peintres des environs de 1500 qui alimentaient les nombreux ateliers de tissage et à qui la mode du temps semble avoir imprimé une étrange uniformité, si l'on en juge par le nombre de tapisseries que l'on a pu attribuer au «groupe de Jean van Roome» et par le

fait qu'une pièce qu'on a longtemps rattachée à cette «école» a été identifiée par Marthe Crick-Kuntziger comme l'œuvre – signée – du peintre Knoest. On ne doit pas exclure cependant qu'il puisse s'agir d'une signature de tapissier, car elles sont plus fréquentes à cette époque que celles de cartonniers, si l'on en juge par celle de Jan van Antwerpen que l'on rencontre sur une des pièces de l'exposition (voir nº 65) et celles de Pierre van Aelst et de Michel de Moer qui figurent sur plusieurs tapisseries bruxelloises du début du XVI^e siècle (voir nº 73).

Plus intéressant est le rapprochement fait par Destrée des quatre personnages principaux de la *Déposition de croix* avec ceux de la *Pieta* du Pérugin, conservée au musée des Offices à Florence, qu'ils reproduisent à peu de chose près, mais inversés. Le cartonnier connaissait donc la peinture italienne. Pourtant les deux œuvres sont toutes différentes. Le groupe du Pérugin, simplement encadré de deux disciples, se détache devant une austère file d'arcs en plein cintre – dépouillement qui n'eût point convenu à une tapisserie; on retrouve donc sur l'œuvre bruxelloise les petites scènes annexes, ainsi que l'abondance de personnages nécessaires pour «habiter» le tissu et dont certains ont pu être empruntés, sans plus de vergogne que pour le groupe central, à des œuvres de confrères. La *Déposition de croix* est en tout cas très significative de la manière de procéder des cartonniers et, témoignage de leur extraordinaire capacité d'assimilation, elle montre combien il est malaisé de distinguer des styles individuels dans des œuvres si éminemment composites, où les apports les plus divergents sont fondus avec une suprême habileté, pour donner naissance à des compositions d'une étonnante unité dans lesquelles il peut être bien difficile de déceler les emprunts.

Acquise à Bruxelles en 1861, à la vente de Mme Van Antwerpen par les musées royaux d'art et d'histoire.

BIBLIOGRAPHIE. Joseph Destrée, *Maître Philippe auteur de cartons de tapisseries. Etude suivie d'une Note à propos de Jean de Bruxelles dit van Room*, Bruxelles, Vromant, 1904, in-4º, 39 p., fig. – Marthe Crick-Kuntziger, *Maître Knoest et les tapisseries «signées» des Musées royaux du Cinquantenaire*, Liège, G. Thone, 1927, in-8º, 20 p., fig.; et *Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Catalogue des Tapisseries (XIV^e au XVIII^e siècle)*, s.l.n.d. (1956), in-4º, nº 20, p. 37-38, pl. 26.

76
Scènes de l'histoire d'Esther

Laine et soie
7 à 8 fils de chaine au cm

Londres,
Victoria and Albert Museum

Après David, il est peu de personnages de l'Ancien Testament qui aient été représentés en tapisserie aussi souvent qu'Esther (voir nºs 70 et 74).

L'épisode le plus populaire est celui où, pour l'excepter de la règle selon laquelle toute personne qui se présentait devant le roi sans être appelée était mise à mort, Assuérus touche de son sceptre la jeune femme venue le trouver, sur l'ordre de son oncle Mardochée, afin de l'inviter à un festin où elle lui demandera la grâce du peuple juif, voué à la mort par le premier ministre Aman; c'est la scène qui occupe, ici, le centre.

Les deux petits sujets du haut sont plus difficiles à identifier. A gauche, il ne s'agit sans doute pas de la présentation d'Esther à Assuérus après la répudiation de la reine Vasthi, car la femme agenouillée est déjà couronnée; et ce ne peut être non plus un épisode du banquet; d'autre part le roi porte le même costume qu'au centre; on n'a donc pas affaire à des personnages

d'une autre histoire; il pourrait s'agir du moment qui précède immédiatement la scène du milieu. En haut à droite, Esther et Assuérus se récréeraient en écoutant la musique d'une de leurs suivantes; de telles représentations, parfaitement étrangères à l'action, sont tout à fait usuelles dans les tapisseries bruxelloises du début du XVI[e] siècle, dont elles meublent les vastes surfaces.

H 3,04 m × L 3,90 m

C'est en effet à Bruxelles et à cette époque charnière entre le Moyen Age et la Renaissance que l'on peut attribuer cette pièce, dont l'origine est inconnue, mais qui se rattache, elle aussi, à l'école de Jean van Roome. Que l'on compare, notamment, le jeune homme debout à droite avec l'Autolycus du *Mariage de Mestra* (n° 82); c'est un art identique, même si la tapisserie de Londres ne se range pas parmi les grandes tentures «à or». Mais elle est un bon exemple de la production plus courante, un même carton pouvant d'ailleurs servir à des éditions plus ou moins fines et luxueuses.

Acquise en 1866 par le Victoria and Albert Museum.

BIBLIOGRAPHIE. A.F. Kendrick, *Victoria and Albert Museum. Department of Textiles. Catalogue of Tapestries*, Londres, 1924, n° 22, p. 37-38, pl. XVII.

77
Remise du chef de saint Jean-Baptiste à l'empereur Théodose

Laine, soie et or
7 à 8 fils de chaîne au cm (bande centrale)

Pau, château

A côté de représentations assez fréquentes du *Baptême du Christ*, isolées ou faisant partie de tapisseries consacrées aux douze articles du *Credo* ou à la *Vie de Jésus*, un certain nombre de tentures raconte l'histoire du Précurseur. Citons, outre les quatre tapisseries du château de Pau, les deux scènes de la cathédrale d'Angers (musée des tapisseries) et les admirables suites bruxelloises du début du XVI[e] siècle conservées à Madrid (4 pièces) et à Saragosse (2).

Dans la série de Pau où des bordures bleu clair, à rinceaux de bronze, et deux bandes, une en haut, une en bas, sont venues encadrer, à une date postérieure, la longue frise qui porte les personnages – de module réduit –, la première pièce est consacrée au baptême des juifs par saint Jean et à sa pénitence, la seconde à la réception de ses envoyés par Jésus et à la prédication du prophète, la quatrième au transport triomphal du chef du saint

à Constantinople. La troisième, seule exposée ici, passe pour représenter les pieuses femmes de Cosilaon remettant ce chef à l'empereur Théodose; sans doute s'agit-il de l'épisode narré par la *Légende dorée* d'après lequel le char qui, sur l'ordre de l'empereur Valens, transportait la tête du saint à Constantinople s'arrêta auprès de Chalcédoine et ne put plus avancer; plus tard Théodose demanda à la jeune fille qui gardait la précieuse relique la permission de l'emporter, ce à quoi elle consentit, pensant – à tort – qu'il n'y parviendrait pas plus que Valens.

H 1,55 m × L 3,53 m

La tenture n'est vraisemblablement pas complète, car il y manque des épisodes essentiels, tels que la *Décollation du saint*. Leur disparition – si elle a eu lieu – remonterait cependant à une époque fort ancienne, car dès le XVII[e] siècle la longueur de la suite n'excédait pas l'actuelle. Guiffrey l'a retrouvée en effet au n° 39 de l'inventaire du mobilier de la Couronne sous Louis XIV : «Une tenture de tapisserie de laine et soye, relevée d'or, fabrique d'Angleterre, représentant l'*Histoire de saint Jean*, en petit, dans une bordure fond bleu, avec rinceaux couleur de bronze doré, contenant 13 aunes sur une aune 1/3, en quatre pièces doublées de toile verte»; mais on ne sait d'où elle provenait ni qui l'a commandée.

Le terme de «fabrique d'Angleterre», fréquent sous la plume des rédacteurs d'inventaires de ce temps pour désigner des œuvres tissées aux Pays-Bas, ne peut empêcher de considérer celle-ci comme une production bruxelloise du début du XVI[e] siècle. Bien qu'elle n'ait pas la perfection de la tenture du Patrimonio espagnol, qui appartient au groupe stylistique de Jean van Roome (voir n[os] 73, 74 et 82-84), elle présente en effet avec elle de fortes analogies, comme si son cartonnier avait emprunté des morceaux à la suite madrilène : par exemple, le dessin de la Pénitence, charmante jeune femme couronnée tenant un fouet, est le même dans les deux tentures; on saisit ainsi le procédé de composition des cartonniers qui, pour fournir à l'énorme activité des ateliers de tissage de la capitale brabançonne, formaient eux-mêmes des ateliers et réemployaient – à Bruxelles même et pas seulement dans les centres où se tissaient les millefleurs (voir n° 32) – des modèles de figures qu'ils intégraient dans des compositions différentes.

Présentes dans les collections royales au temps de Louis XIV, on ne sait ni quand ces quatre pièces y sont entrées ni quand elles en sont sorties. Elles se trouvent au château de Pau depuis le milieu du XIX[e] siècle.

BIBLIOGRAPHIE. J. Guiffrey, *L'Histoire de saint Jean et l'Histoire de Psyché. Notice sur des tapisseries du Mobilier national conservées au château de Pau*, extrait du *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, Paris, E. Leroux, 1888, 14 p. – J. de Laprade, *Musée national du château de Pau. Guide du visiteur*, Paris, éd. des Musées nationaux, 1950, p. 27-31, pl.

78-79
Neuf scènes de la vie de la Vierge et du Christ

Laîne et soie
6 fils de chaîne au cm

Aix-en-Provence,
Cathédrale Saint-Sauveur

L'un des genres de tapisserie le plus en faveur à la fin du XV[e] siècle et au début du XVI[e] est la tenture du chœur qui déroule la vie du saint patron de l'église en une longue frise, tendue d'ailleurs seulement aux grandes fêtes ou en certaines périodes de l'année et qui pouvait être remplacée, en temps ordinaire, par des toiles peintes beaucoup moins coûteuses. Nombre d'édifices

étant consacrés au Christ et surtout à la Vierge, les principaux épisodes du Nouveau Testament, agrémentés de scènes tirées des Apocryphes, sont ainsi illustrés. C'est le cas pour la tenture d'Aix qui ne compte pas moins, actuellement, de vingt-six épisodes allant de la *Naissance de Marie* à son *Assomption* et au *Triomphe du Christ*, une vingt-septième scène étant mentionnée au début du siècle dernier. Pourtant certains sujets très courants, tels que l'*Adoration des Mages* ou la *Cène* ne sont pas représentés; sans doute le nombre de tableaux était-il déterminé par la longueur totale à obtenir, en fonction de la taille de l'église à orner, car une tapisserie passée en vente assez récemment à Paris offre l'image de la *Cène* entre une *Entrée du Christ à Jérusalem* et un *Lavement des pieds* exécutés sur les mêmes cartons qu'à Aix; en outre, la tenture est mutilée, ce qui explique sans doute l'absence, entre autres, de l'*Adoration des Mages*.

Les pièces, encadrées d'une bordure de fruits et de fleurs et où se voient, de place en place, des écus différents entourés de devises, sont divisées par des pilastres ornés de motifs Renaissance (sauf pour celui qui sépare la *Naissance de la Vierge* de sa *Présentation au temple*). Deux sont exposées ici, avec neuf scènes.

Naissance de la Vierge

Présentation au Temple

78
Naissance de la Vierge, sa Présentation au Temple, Annonciation, Visitation, Annonce aux bergers

Dans la première scène, tandis que des femmes entourent sainte Anne couchée, deux autres préparent le bain de l'enfant. Le second tableau montre la petite Marie, veillée par un ange et attendue par le grand-prêtre qui gravit les marches du Temple où l'ont conduite ses parents, debout à gauche; dans la bordure supérieure, un écu parti qui est sans doute celui d'Henri Deane, archevêque de Cantorbéry de 1500 à 1503 (il se répète dans la scène de la *Pentecôte*); dans la bordure inférieure, un monogramme avec un P surmonté d'un i et, dessous, deux lettres dans lesquelles on a vu un T et un G; ce sigle qui se retrouve dans l'*Adoration des bergers*, la *Mort de la Vierge* et son *Assomption*, a été considéré par les uns comme une marque de lissier, par M.R. James, plus vraisemblablement, comme le monogramme de Thomas Goldstone, prieur de Cantorbéry, l'un des deux donateurs de la tenture (les armes du

Annonciation

Visitation

Annonce aux bergers

prieuré se trouvent sur la scène de l'*Entrée du Christ à Jérusalem*). Dans l'*Annonciation*, la Vierge à genoux à droite tourne le dos à l'ange Gabriel, tandis que la colombe du Saint-Esprit éploie ses ailes dans une gloire au-dessus d'elle. Deux anges – fait peu fréquent – l'accompagnent dans sa rencontre avec Elisabeth; en haut, un écu avec deux animaux et un roi en buste, qu'on retrouve dans la scène du *Calvaire* (n° 79). Un autre ange portant une banderole avec les mots rapportés par l'évangéliste saint Luc : «*Gloria in excelsis deo*», annonce la naissance du Sauveur à une bergère et trois bergers surpris.

79
Flagellation, Couronnement d'épines Calvaire, Déposition de croix

A gauche de la scène de la *Flagellation*, un personnage barbu portant une longue baguette et un turban et que l'on retrouve, assis, dans le tableau

Flagellation

Couronnement d'épines

précédent où on lui amène Jésus, a été identifié avec Caïphe; à tort, car le grand-prêtre n'a pas ordonné la flagellation et n'y a pas assisté; il s'agit certainement de Pilate. Dans la bordure du haut, un daim timbré de la lettre R est accroupi à l'intérieur d'une banderole portant les mots *Soli Deo honor et gloria* (à Dieu seul honneur et gloire); ce même daim, qui se rencontrait déjà dans la scène du *Sermon dans la montagne* et qui figure en haut de la *Résurrection*, se retrouve, sans la banderole, dans la bordure inférieure, au-dessous de Pilate, ainsi que dans le bas du *Sermon*, du *Calvaire*, de la *Résurrection* et de la *Pentecôte*; on peut y voir les armes parlantes du second donateur de la tenture, Richard Dering (daim se dit *deer* en anglais). Une inscription de la bordure supérieure, entre les deux scènes suivantes, rappelle son souvenir : «Richa/rdus huius ecclesie / commonachus et celerarius me fieri / fecit anno domini millesimo quingentecimo / undecimo» (Richard, moine et cellérier de cette église, m'a fait faire l'an du seigneur mille cinq cent onze). La Vierge et trois saintes femmes entourent le Christ du *Calvaire*, ainsi que deux personnages dans lesquels on peut voir Nicodème et Joseph d'Arimathie, puisqu'on les retrouve dans la *Déposition de Croix*.

Calvaire

Déposition de croix

La présence des armes d'Henry Deane, ainsi que de celles, dans le reste de la tenture, de deux autres archevêques de Cantorbéry, Morton († 1500) et Warham, successeur de Deane, celle aussi, à deux reprises, de l'écartelé aux fleurs de lys et aux léopards des rois d'Angleterre, a permis de penser depuis longtemps que cette *Vie de la Vierge et du Christ*, achetée en 1656 seulement, à Paris, par un chanoine de la cathédrale d'Aix, avait été faite pour l'église métropolitaine anglaise. Montague Rhodes James l'a prouvé au début de ce siècle en retrouvant la tenture dans les inventaires de Cantorbéry. Celui du 10 avril 1540, dressé après la suppression du monastère, mentionne laconiquement une belle tenture neuve de riche tapisserie contenant six pièces de l'Histoire du Christ et de Notre-Dame, mais une description de 1640 indique qu'une partie de cette Vie du Sauveur avait été donnée par le Prieur Thomas Goldstone et l'autre par Richard Dering le cellérier, au temps d'Henri VIII, témoins les « Memorials » dans la bordure; et elle mentionne deux inscriptions : du côté sud, *Thomas Goldstone huius ecclesiae Prior, sacraeque Theologiae Professor me fieri fecit Anno Dom. Millesimo quingentesimo undecimo*; du côté Nord, *Richardus Dering huius ecclesiae Commonachus et Celerarius me fieri fecit, anno Dom. Millesimo quingentesimo undecimo*, ce qui correspond à l'inscription conservée et montre que la tenture n'est plus complète.

Sans doute comprenait-elle environ cinq scènes par pièce, soit une trentaine en tout, celles du côté sud données par Goldstone consacrées probablement à la Vie de la Vierge, celles du côté nord, dues à la libéralité de Dering, narrant l'histoire de Jésus.

La date de 1511 convient parfaitement au style de l'œuvre, qu'on a rapproché de celui de Quentin Metsys et, moins vraisemblablement, de celui de Jean Van Roome; pourtant, la simplicité et la clarté de la composition, la plénitude ferme des figures, d'une franchise robuste en dépit du caractère parfois convenu et un peu apprêté de certains gestes, sont assez éloignées de l'encombrement des œuvres de Jean van Roome et de leur préciosité suave. On a affaire, sans doute, à une œuvre de style bruxellois, vraisemblablement dessinée par un cartonnier influencé par la peinture du temps et notamment par Metsys, avec des faiblesses dans certaines parties comme le Christ de la *Résurrection*.

Bruxelloise est probablement aussi l'exécution, avec ses modelés traduits par de vigoureux battages verticaux. On notera la différence d'une telle œuvre, destinée à une cathédrale anglaise, avec la plupart des tentures de chœur conservées dans les églises françaises et dont l'origine paraît ainsi nettement autre.

Ornèrent le chœur de la cathédrale de Cantorbéry de 1511 à 1640 au moins. Achetées à Paris, en 1656, par le chanoine de Mimata, au prix de 1 200 écus, pour la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix. Mises en vente à la Révolution, furent rachetées par Mgr de Cicé, archevêque d'Aix de 1802 à 1810. Classées Monuments historiques le 14 juin 1898.

BIBLIOGRAPHIE. Fauris de Saint-Vincent, *Mémoire sur la tapisserie du chœur de l'église cathédrale d'Aix*, Paris, J.B. Sajou, 1812, 29 p. (extrait du *Magasin encyclopédique*, décembre 1812). – Montague Rhodes James, *The tapestries at Aix-en-Provence...*, dans *Proceedings of the Cambridge Antiquarian Society*, t. XI (nouv. série, vol. V, 1903-1906), 1907, p. 506-512. – *Le XVIe siècle européen. Tapisseries*, Paris, Mobilier national, octobre 1965 – Janvier 1966 (Paris, Réunion des Musées nationaux, 1965), n° 18, p. 33-34, fig. p. 42-43.

80
Offrande de fruit à Jésus

Laine, soie et or
7 fils de chaîne au cm

Lyon,
Musée lyonnais des arts décoratifs

Quel est le sens profond de cette scène pleine d'un charme intériorisé, qui n'est pas une banale *Adoration des bergers* ou des *Mages*, mais l'offrande, par un personnage grave, d'un fruit à l'enfant Jésus que la Vierge, assise sous un dais, retient sur ses genoux, devant trois anges entourés d'hommes aux mines sérieuses, attentives, presque réprobatrices? La tapisserie de Lyon passant pour provenir de la maison de Ravenne, la tradition veut que le donateur soit un membre de cette famille, peut-être Ambroise le Camaldule

(1378-1439). En fait il existe deux répliques de cette pièce, plus grossières et avec quelques variantes, l'une au City Art Museum of Saint Louis (Missouri, U.S.A.), l'autre au Vatican. Sont-elles des répétitions – parce que le carton a plu – d'un sujet effectivement tissé, à l'origine, à la demande particulière d'une famille ou ne faut-il pas voir dans cette scène quelque épisode de la vie d'un pieux personnage (il n'est pas nimbé) ?

H 3,25 m × L 3 m

L'ensemble est, en tous cas, d'une beauté douce et délicate, avec un mélange de grâce et d'austérité qui a permis de l'attribuer à l'auteur des *paños de oro*, de la *Messe de saint Grégoire*, du Patrimonio nacional espagnol, et de bien d'autres tentures, c'est-à-dire, peut-être, une fois de plus, le fameux Jean van Roome (voir nos 73, 74, 75 et 82-84). C'est possible, car les types des personnages sont les mêmes, encore qu'il y ait ici une fougue dans le geste de l'Enfant s'élançant vers le fruit et un mouvement dans le drapé du manteau du donateur qu'on ne retrouve guère dans la *Communion d'Herkenbald*, beaucoup plus statique. Par le style comme par l'exécution – d'une qualité remarquable – cette pièce relève en tous cas de l'art bruxellois des toutes premières années du XVIe siècle.

Provenant de la collection du comte Laratelli del Corno, à Ravenne, cette tapisserie fut acquise par le musée à la vente de la collection Vaysse (Marseille, mai 1885, no 370). Classée Monument historique le 10 janvier 1909.

BIBLIOGRAPHIE. *Le XVIe siècle européen. Tapisseries. Paris, Mobilier National, octobre 1965 - janvier 1966* (Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1965), no 17, p. 33, fig. p. 40.

© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1973
PARIS–FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

81
Nativité avec allégorie de la rédemption

Laine et soie
6 à 7 fils de chaine au cm

Anvers
Musée Mayer van den Bergh

En dépit d'une taille infiniment plus réduite que celle de la majestueuse tenture de la *Rédemption* (voir nos 87-88), cette tapisserie est chargée du même sens allégorique. C'est l'histoire de l'humanité qu'elle résume en effet, depuis le premier couple humain jusqu'à la Résurrection du Christ, nouvel Adam, qui efface par son incarnation et par sa mort la faute de l'ancien.

En haut, à gauche, Dieu fait des recommandations à Adam et Eve, leur interdisant sans doute de manger du fruit de l'arbre de la connaissance, bien que dans la Genèse cet ordre s'adresse à Adam seul, avant la création de la femme; mais l'épisode représenté se place sans aucun doute avant la faute, car Adam et Eve sont nus. Derrière, un bassin orné d'un curieux fût est certainement la Fontaine de Vie. A droite, le tentateur, sous la forme tout à fait exceptionnelle d'une femme cornue, tend le fruit défendu à Ève qui, à gauche de l'arbre, en mange avec Adam.

Au premier plan, la Nativité à laquelle assistent, à droite, deux bergers et deux femmes, se déroule, non plus, comme dans la *Chute et Rédemption* de New York (n° 73), au pied de la Crucifixion, mais devant un ange qui tient le labarum du Christ ressuscité et porte une petite image montrant Jésus en train de sortir du tombeau. Dans un saisissant raccourci de la Passion, trois anges l'encadrent, portant deux croix et la colonne de la Flagellation. A gauche, un homme qui est peut-être le symbole du pécheur racheté accompagne cinq femmes dont l'une est sans doute Marie-Madeleine portant le vase à aromates; elle et deux autres seraient alors les pieuses disciples du Christ qui trouvèrent son tombeau vide en allant l'embaumer; la quatrième pourrait être, avec son voisin, l'image du genre humain; celle de gauche tient un arbre tronqué dans lequel il est possible de voir celui de la Connaissance, dont Adam aurait emporté un rameau qui sera utilisé par les bourreaux du Christ pour façonner la croix. Ou peut-être ces cinq femmes sont-elles des vertus, comme dans la plupart des pièces de la *Rédemption*.

H 3,45 m × L 3,45 m

Par son style comme par son iconographie, cette pièce est typiquement bruxelloise. Marthe Crick-Kuntziger l'a rattachée à l'école de Jean van Roome (voir nos 73 et 75); il y a pourtant chez certains personnages un mouvement qui est assez étranger à l'art statique de ce peintre et nul élément d'architecture ne vient rappeler l'organisation de l'espace chère à l'auteur de la *Communion d'Herkenbald*. Mais de trop nombreux peintres imprégnés de la même «manière» existaient alors, en ces années 1500-1510, pour qu'on puisse prononcer un nom.

Achetée très probablement à Paris, en 1899, chez Touzain père.

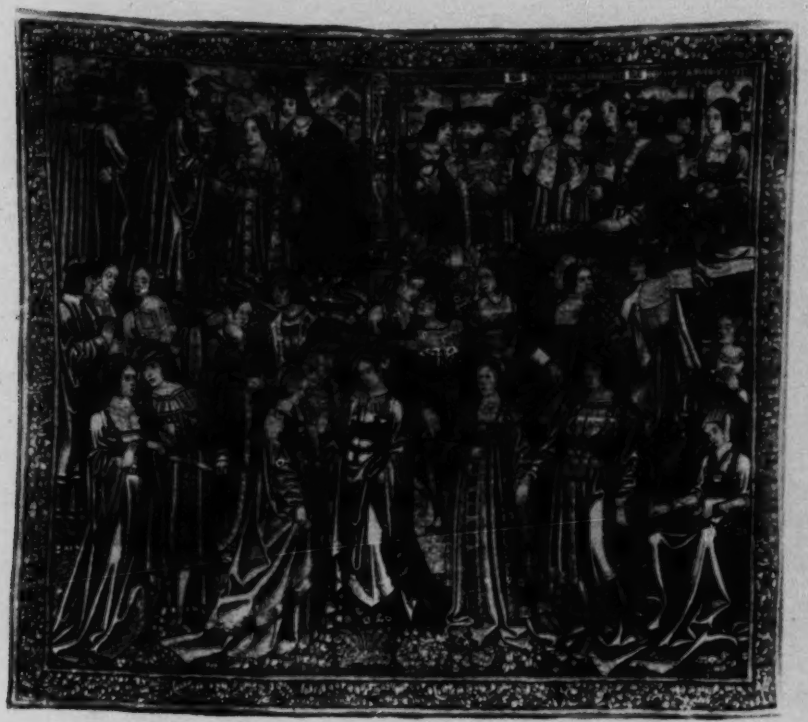
BIBLIOGRAPHIE. Marthe Crick-Kuntziger, dans *Trésor de l'art flamand du Moyen Age au XVIII^e siècle*. Bruxelles, 1932, t. II, p. 55, 61-62, 66 et pl. LXXII.

82
Histoire de Mestra

Laine et soie
6 à 8 fils de chaîne au cm

Léningrad
Musée de l'Ermitage

- Si l'inscription (en haut à droite) manquait, on serait bien embarrassé pour identifier le sujet de cette pièce qu'à l'instar de beaucoup de tapisseries bruxelloises du début du XVI^e^ siècle le cartonnier a réduit au dénominateur commun de la scène de cour, dans laquelle c'est le costume – ou peu s'en faut – qui «constitue» les personnages; costume contemporain, qui est celui de la cour de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, que l'on ait affaire à des épisodes bibliques, comme l'*Histoire de David*, du musée de Cluny, ou à des scènes empruntées à la mythologie antique, comme cette *Histoire de Mestra*.



Ovide raconte, au livre VIII de ses *Métamorphoses*, comment le Thessalien Eresichton, pour avoir profané une forêt consacrée à Cérès, fut condamné à une faim insatiable. Ayant dissipé tous ses biens pour l'apaiser, il vendit sa fille Mestra; mais celle-ci s'adressa à Neptune qui avait été son amant et, changée en pêcheur par le dieu, elle put se soustraire à son maître. Revenue à sa forme première, mais vendue à nouveau à son père, elle échappa à plusieurs acheteurs en se transformant successivement en cavale, en oiseau et en bœuf. Finalement Erésichton se dévora lui-même et Mestra épousa Autolycus, fils de Mercure, célèbre pour ses vols de troupeaux.

La tapisserie de Léningrad passe pour représenter le mariage de Mestra avec Autolycus, par comparaison avec une des deux pièces d'une autre *Histoire de Mestra*, conservée aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles. Dans cette tenture, après une première tapisserie consacrée au sacrilège d'Erésichton et à la prière de la jeune fille suppliant son père de ne pas la vendre, une seconde représente, comme ici, un couple s'avançant entre des groupes de seigneurs et de dames, avec des personnages dans la tribune au-dessus et, en haut à gauche, une femme agenouillée devant un vieillard barbu; le carton est presque identique, mais, plus longue d'un bon tiers, la tapisserie de Bruxelles comporte, à droite, derrière des assistants (qui diffèrent des deux femmes assises au bord de la tapisserie de l'Ermitage), un groupe de musiciens et, surtout, au-dessus, la scène du viol de Mestra par Neptune; scène qu'annonce l'inscription de la pièce de Léningrad (IN DIE DEDICATIONIS DI NE NEPTUNUS MESTRAM RECIPUIT, DEINDE EAM DEFLORUIT); scène qui, pourtant, ne s'y trouve point, sans doute parce que, ou bien on décida de supprimer la partie droite après avoir tissé celle où figure l'inscription, ou bien on oublia de modifier l'inscription avant de tisser une pièce plus courte, donc dépourvue de la scène du viol; le plus curieux est que, dans la tapisserie de Bruxelles où cet épisode est figuré, l'inscription, différente de celle de Léningrad, n'y fait pas allusion et se contente d'énumérer les noms de «DEANA, NEPTUNUS, MESTRAM». Contrairement à ce qu'à écrit Anne van Ypersele de Strihou, ces inscriptions indiquent donc que la reine debout au milieu de la tribune n'est pas Vénus, mais Diane, et que la petite scène en haut à gauche ne représente pas Mestra et Autolycus remerciant Neptune de son intervention, mais un épisode bien antérieur : Neptune recevant Mestra (qui a d'ailleurs une expression plus accablée que reconnaissante). Il y a ici des éléments qui ne se trouvent pas dans Ovide et, comme dans d'autres cas, il faut supposer l'existence d'une source qui a inspiré le cartonnier et dont la connaissance permettrait peut-être de donner de la scène principale une explication plus satisfaisante. En faveur, cependant, de l'identification du jeune homme de droite avec Autolycus, joue le fait que le personnage assis derrière Mestra, le pied déchaussé, pourrait bien être Jason, dont

Autolycus avait été le compagnon d'armes (voir nos 83-84); la légende raconte, en effet, que Jason avait perdu une chaussure en traversant une rivière avec, sur son dos, une vieille femme à qui personne n'avait voulu faire passer l'eau et qui l'écrasait de son poids sans cesse grandissant; c'était Junon, qui le prit ensuite sous sa protection.

H 3,45 m × L 3,95 m

Sans doute la plupart des personnages représentés n'ont-ils pas de signification et emplissent-ils seulement de leurs vêtements somptueux une surface dont la fonction est avant tout décorative. Malgré les éléments Renaissance qui apparaissent, dans l'architecture de la tribune notamment, l'œuvre, en effet, bien éloignée de la conception picturale que les *Actes des Apôtres* de Raphaël vont introduire dans la tapisserie quelques années plus tard, est encore fidèle aux procédés de composition médiévaux, avec ses scènes superposées qui occupent tout l'espace.

Tissée certainement à Bruxelles, vers les années 1510 probablement, elle est attribuée à Jan van Roome, ce cartonnier qui semble avoir joué un rôle si considérable dans la tapisserie de ce temps (voir nos 73-75 et 80); elle présente en effet de nombreux points communs avec la *Communion miraculeuse d'Herkenbald* dont le «petit patron» lui fut payé en 1513 par la confrérie du Saint-Sacrement à Saint-Pierre de Louvain : type de composition semblable avec scènes et personnages superposés, éléments d'architecture analogues, mêmes personnages à l'air rêveur, aux gestes calmes, aux riches vêtements tombant avec des plis lourds. C'est un style qu'on retrouve dans l'*Histoire de David*, du Musée de Cluny, celle du Patrimonio Nacional d'Espagne, les histoires de *Jason* (nos 83-84) et d'*Oriens et Béatrice*, à l'Ermitage, et bien d'autres tentures. Il convient admirablement au rôle de la tapisserie et c'est à lui que l'art de la basse-lice bruxelloise doit, au début du XVIe siècle, ses plus admirables chefs-d'œuvre.

Autrefois au musée Stieglitz. Entrée en 1923 au musée de l'Ermitage de Léningrad.

BIBLIOGRAPHIE. Anne van Ypersele de Strihou, *Deux tapisseries bruxelloises de l'Histoire de Mestra*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, t. III, 1960, p. 103-110 fig. – Nina Birioukova, *Tapisseries anciennes du musée de l'Ermitage, collection de tentures murales allemandes, françaises et flamandes du XVe et du XVIe siècles*, Prague, Artia - Léningrad, L'artiste soviétique (1965), p. 25-26 et pl. 49-60.

83-84
Histoire de Jason

Laine et soie
De 6 à 8 fils de chaîne au cm

Léningrad
Musée de l'Ermitage

Fête du costume ici encore, mais, à la différence de l'*Histoire de Mestra* (no 82), dépourvue d'inscriptions qui permettraient d'identifier le sujet avec certitude, cette tenture montre de si grandes analogies avec la précédente que l'une de ses deux pièces, la *Remise du coffret*, a été considérée longtemps comme en faisant partie : Mestra offrirait des présents à son père. Mais son histoire ne semble pas comporter un tel épisode, le vieillard barbu qui reçoit le coffret ne ressemble pas à Erésichton et la bordure est différente.

Au contraire, cette bordure est la même que celle de la tapisserie où, au-dessus d'un groupe qu'anime une admirable femme ailée, un couple est

assis, à gauche, tandis qu'à droite se déroule une conversation animée. D'autres analogies, notamment dans le domaine de la couleur, existent également entre ces deux pièces. Mme Birioukova propose donc d'y voir l'Histoire de Jason, fils d'Eson, qui, envoyé par son oncle Pelias en Colchide afin de conquérir la toison d'or, n'y parvint qu'avec l'aide de la fille du roi, Médée, prêtresse d'Hécate et magicienne, tombée amoureuse de lui, qu'il épousa et emmena en Grèce après sa victoire.

83
Jason et Médée

Jason, reconnaissable à son pied déchaussé (voir n° 82) – il n'était allé trouver son oncle Pelias, usurpateur du trône d'Eson, que chaussé d'une seule sandale –, serait le personnage assis en haut à gauche de la première tapisserie, jurant fidélité à Médée; on le retrouve à droite dans la scène où

Médée, entourée des Argonautes, promettrait de lui venir en aide; enfin, en bas, la femme ailée serait Hécate prenant le bras de Médée, représentée une troisième fois.

H 3,46 m × 3,32 m

84
Remise du coffret

Dans la seconde tapisserie, Médée, répudiée par Jason qui va épouser Créuse, fille de Créon, roi de Corinthe, offrirait à celui-ci et à Créuse debout auprès de lui le coffret contenant la robe et la couronne empoisonnées qui feront périr sa rivale dans des souffrances atroces; en haut, à gauche, Créon offrirait un sacrifice.

H 3,25 m × L 3,42 m

Quoi qu'il en soit de la signification exacte de cette tenture ramenée une fois de plus par le cartonnier à une scène de cour contemporaine jouée par des personnages aux visages graves, aux attitudes réservées – seule la femme ailée est animée d'un mouvement de course –, on a affaire encore à l'une de ces somptueuses tentures bruxelloises des environs de 1510 où l'on peut reconnaître la main du peintre de Marguerite d'Autriche, Jan van Roome ou Jean de Bruxelles.

A la tête, certainement, d'un atelier – où l'on pense que le grand peintre-cartonnier Bernard van Orley a fait ses débuts –, il a su imprimer une unité de style à des œuvres ou collaboraient sans doute d'autres artistes (on en a la preuve pour la *Communion d'Herkenbald* où l'esquisse du maître a été mise à grandeur d'exécution par le peintre Philippe). Il n'a pas craint, cependant, dans ces vastes surfaces où les personnages sont amoncelés pour répondre à des fins décoratives beaucoup plus qu'à des nécessités de composition, d'introduire des éléments qui trahissent un autre style : c'est patent dans une pièce de l'*Histoire de David* du musée de Cluny, les *Remontrances de Nathan*, où un porteur de coupe, à gauche, est manifestement emprunté à une œuvre du XV^e^ siècle; c'est peut-être le cas, ici, pour la femme ailée dont le mouvement d'envol tranche avec le reste de l'œuvre (et avec le caractère statique des personnages de Jan van Roome) et où il n'est pas impossible de voir la main du jeune Bernard van Orley, qui saura, un peu plus tard, insuffler tant de fougue aux personnages de ses *Chasses de Maximilien* (Louvre) ou de son *Histoire de Jacob* (Musées Royaux d'art et d'histoire de Bruxelles).

Autrefois au musée Stieglitz. Entrée en 1923 au musée de l'Ermitage, à Léningrad.

BIBLIOGRAPHIE. Nina Birioukova, *Tapisseries anciennes du musée de l'Ermitage...*, Prague, Artia, Léningrad, L'artiste soviétique (1965), p. 26-27 et pl. 61-72.

85-86
Légende de Notre-Dame du Sablon

Laine et soie
6 à 7 fils de chaîne au cm

Riche d'histoire et de légende, la tenture sur laquelle se clot l'exposition exprime, en dépit de ses éléments Renaissance, la quintessence de la mentalité médiévale; à une époque où le protestantisme commençait à battre en brèche le culte de la Vierge et des saints, elle montre en effet combien dominaient encore les croyances et les formes de culte héritées de l'âge antérieur.

Tissée une seule fois et illustrant un événement bien précis, la suite de Notre-Dame du Sablon, aujourd'hui dispersée, raconte en quatre tapisseries la translation, en 1348, d'une petite statue de la Vierge à l'enfant, d'une église d'Anvers à celle de Notre-Dame du Sablon à Bruxelles.

Cette année-là, en effet, la Vierge serait apparue, dans son sommeil, à une pieuse vieille fileuse d'Anvers, nommée Béatrix Soetkens – vision qui faisait l'objet de la scène de gauche de la première tapisserie, dont la partie supérieure (la Vierge entourée d'anges), entrée en 1918 au Kaiser Friedrich Museum de Berlin, a disparu, semble-t-il, pendant la dernière guerre, tandis que la partie inférieure (Béatrix dans son lit) se trouve actuellement dans la collection Burrell à Glasgow. La Vierge ayant ordonné à Béatrix d'enlever de l'église où elle était reléguée une statuette connue sous le nom de Notre-Dame à la Branche, afin de la faire nettoyer, la pieuse femme obéit; le pan-

neau central de la première tapisserie (ancienne collection Astor de Londres; acheté en 1963 par les musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles) la montre prenant la statue sur l'autel latéral d'une église et demandant aux marguilliers l'autorisation de l'emporter. Dans la partie droite de cette œuvre, la scène supérieure, entrée elle aussi en 1918 au Kaiser Friedrich Museum de Berlin et dont on n'a plus trace non plus, représentait Béatrix Soetkens dans l'atelier d'un artiste, lui apportant la statue à restaurer; dans la scène inférieure, aujourd'hui à Saint-Jean-Cap-Ferrat, villa-musée «Ile-de-France», elle la remet à sa place dans l'église.

85
La Vierge ordonne le transfert de sa statue

Léningrad
Musée de l'Ermitage

La seconde tapisserie, qui a été conservée dans son intégralité, présente la disposition ancienne : trois scènes s'y déroulent sous des arcades surbaissées, supportées par quatre colonnettes que surmontent des putti ailés tenant des écus armoriés (de gauche à droite : Aragon, Castille, Léon et Aragon-Sicile).

A gauche, la Vierge apparaît une seconde fois à Béatrix Soetkens pour lui dire de transporter la statue dans l'église du Sablon à Bruxelles.

Au centre, la vieille femme, à genoux dans l'église, non loin de la statue qui repose sous un dais orné de l'inscription «Maria», demande l'autorisation de transfert, qui lui est refusée.

A droite, troisième apparition de la Vierge qui insiste pour que Béatrix accomplisse sa mission.

Ces faits sont explicités par les inscriptions latines de cinq banderoles déroulées dans la belle bordure qui encadre la tapisserie : deux dans la bordure supérieure, trois dans l'inférieure; elles sont précédées d'une lettre de l'alphabet qui indique leur ordre de succession.

– En haut à gauche : «F. *Illa quiescebat rursus sub nocte silenti / Delabi superis visa Maria polis*» (Celle-ci reposait de nouveau sous la nuit silencieuse. Marie, semblant descendre des sphères supérieures),
– En bas à gauche : «G. *Effatur nostram referas ex aede figuram / Hac Sabulina decet preside templa frui*» (dit : Emporte mon image de l'église. Il convient que les sanctuaires du Sablon jouissent de sa protection).
– En bas au centre : «H. *Hec sacrata movet properos ad limina gressus / Sed negat optatam dura repulsa deam*» (Elle dirige ses pas rapides vers le seuil sacré, mais se voit opposer un dur refus de la sainte image convoitée).
– En bas à droite : «I. *Nox ruit. En vultu dive redeuntis eodem / Forma soporanti talia visa loqui*» (La nuit tombe. Voici que l'apparition de la Vierge, revenant avec le même visage, lui parle ainsi dans son sommeil) :
– En haut à droite : «K. *Eia age pone metum statuam volo sub lege nostra / Ipsa ego presenti patrocinabor ope*» (Allons, voyons ! dépose ta crainte. Je veux la statue sous ma loi. Je te protégerai en personne par une aide efficace).

Le reste de la bordure est orné de motifs héraldiques ou décoratifs :
– dans chaque angle, un buste de guerrier, de profil, entouré d'une guirlande;
– en haut, séparant les deux banderoles, des sortes de cornes d'abondance accostant un écu qui, en dépit de quelques anomalies dues sans doute à des restaurations, est celui qu'ont porté Philippe le Beau, fils de Maximilien d'Autriche et de Marie de Bourgogne, roi de Castille de 1504 à 1506 (par son mariage avec Jeanne la Folle), puis son fils aîné Charles I^er^ d'Espagne, le futur Charles-Quint;
– sur le côté, des motifs Renaissance encadrent deux banderoles que sépare un écu accroché à un masque ailé. L'écu de gauche portait, avant une restauration fautive (exécutée aussi sur les autres tapisseries), les armes de la puissante famille des Taxis : *coupé, au premier : d'or à l'aigle à une tête de sable, diadémée d'or, naissante de la partition; au deuxième : d'azur au taisson* (blaireau) *d'argent;* sur les banderoles, la devise : *Habeo quod dedi* (j'ai ce que j'ai donné). A droite, l'écu, *d'argent à l'arbre arraché de sinople, soutenu de*

deux lions affrontés de gueules, est celui des Magnasco et, sur les banderoles, se répète une seconde devise : *Dum vixit bene bene vixit* (tant qu'il a eu une vie de bien, il a bien vécu).

H 3,45 m × L 5,43 m

La troisième tapisserie, aujourd'hui reconstituée au musée communal de Bruxelles, après avoir été coupée en trois, raconte l'enlèvement de la statuette par Béatrix Soetkens qui l'emporte à Bruxelles sur une barque, tandis que le sacristain qui a voulu s'y opposer reste figé dans l'immobilité. Le magistrat d'Anvers envoie alors une lettre au duc Jean de Brabant, ce qui permet d'introduire dans la tenture une allusion aux Postes de l'Empire et un premier portrait de leur maître, François de Taxis, qu'on va retrouver trois fois dans la quatrième tapisserie et à qui conviennent exactement les armes des bordures latérales, puisqu'il était le fils de Paxius ou Pasino de Taxis et de Tolona Magnasco (ou Monasco); il est représenté en compagnie de ses deux protecteurs impériaux, Frédéric III et son fils Maximilien I^er^, sous les traits duquel est figuré le duc de Brabant qui, en revanche, va apparaître dans la quatrième tapisserie sous ceux de Philippe le Beau et de son fils Charles.

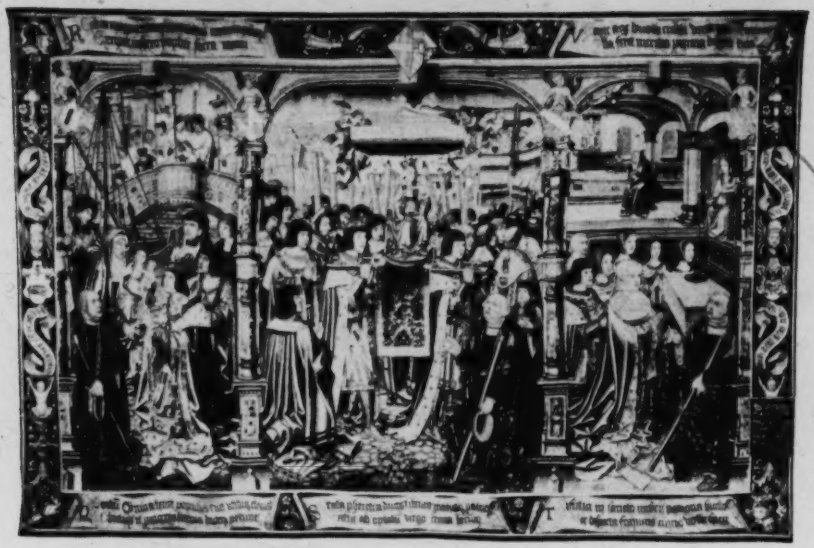
86
La statue est portée dans l'église du Sablon

Bruxelles
Musées royaux d'art et d'histoire

Cette quatrième tapisserie, véritable galerie de portraits, est particulièrement intéressante.

Les écus que tiennent les putti, au-dessus des colonnettes, sont aux armes de Portenau, Burgau, Kyburg et Ortenburg.

A gauche, en présence du clergé qui suit la scène du haut d'un pont, Béatrix Soetkens, à peine débarquée, remet la statue à un prince couronné, somptueusement vêtu et orné du collier de la Toison d'Or, dans lequel on a vu Philippe le Beau (1478-1506) qui, héritier des Pays-Bas et notamment du Brabant, par sa mère, Marie de Bourgogne, y nomme François de Taxis Capitaine et Maître des Postes. Ainsi s'expliquerait la présence, au premier plan, mais étranger à la scène et tenant un pli scellé (comme dans les deux autres tableaux de la tapisserie), de ce personnage qui, le 1^er^ mars 1500, jette les bases de l'organisation postale européenne, dont il établit le siège à Bruxelles.



Au centre, sous un dais maintenu par des anges et orné de l'inscription «*Ave. Regina. Celorum*» (Salut, reine des cieux), la statue de la Vierge est transportée, au milieu d'un grand concours de peuple, sur un brancard qui repose sur les épaules de deux jeunes gens, parfaitement reconnaissables : celui de l'arrière, couronné, n'est autre que le duc de Brabant alors régnant, Charles d'Autriche, né en 1500, fils aîné de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle, déclaré roi d'Espagne le 14 mars 1516, élu empereur en 1519, à la mort de son grand-père Maximilien, sous le nom de Charles-Quint; celui de l'avant est son frère puîné, Ferdinand, qui devait lui succéder à l'Empire en 1556. A droite, on retrouve François de Taxis, tandis que l'homme jeune à genoux à gauche serait son neveu et héritier, Jean-Baptiste de Taxis qui, conjointement avec lui, avait signé avec le roi Charles, le 12 novembre 1516, un très important contrat englobant Rome, Naples et Vérone dans le domaine de la poste des Taxis. Selon Mme Crick-Kuntzinger, ce serait ce contrat que François de Taxis tient en main dans les trois tableaux de la quatrième tapisserie.

En effet on le retrouve encore dans le panneau de droite où la statue de la Vierge est installée sur un autel, vénérée par sept personnes, au premier rang desquelles se reconnaît Marguerite d'Autriche, fille de Maximilien et de Marie de Bourgogne, sœur de Philippe le Beau et gouvernante des

Pays-Bas pendant la minorité de son neveu Charles. Elle conclut également un contrat avec François de Taxis, en 1507; le document que celui-ci montre dans chacune des scènes pourrait donc représenter aussi la charte obtenue de chacun des princes qui y sont portraiturés, Marguerite étant ici l'image de la femme du duc Jean, qui aurait suivi la statue à pied, avec toute la cour, jusqu'à son installation dans l'église du Sablon. Derrière elle, sont agenouillés le second fils de Philippe et de Jeanne la Folle, Ferdinand, déjà représenté dans la scène précédente, et ses quatre sœurs, qui devaient toutes être reines : Eléonore, femme de Manoel de Portugal, puis de François Ier, roi de France, Isabelle, mariée à Christian II de Danemark, Marie de Hongrie et Catherine, qui épousera João III de Portugal, le successeur de Manoel. A gauche une femme plus modeste, qui est peut-être l'épouse de François de Taxis, Dorothée Luytvoldi ou Leytboldi. Au-dessus, une seconde scène montre, assise dans l'église, Béatrix Soetkens, restée sa vie durant à Bruxelles au service de la Vierge miraculeuse.

Inscriptions :

– En bas à gauche : «Q. *Portum cymba tenet populus ruit undique clerus / Obvius it proceres littora duxque petunt*» (la barque s'ancre au port, le peuple se précipite de toutes parts, le clergé va à sa rencontre, les grands et le duc lui-même gagnent le rivage).

– En haut à gauche : «R. *Celica magnaninus veneratus munera princeps / Excipit inflexo poplite sacra manu*» (le prince magnanime, ayant vénéré ce présent céleste, reçoit, genou fléchi, l'objet sacré dans sa main).

– En bas au centre : «S. *Grata pheretra duces subeunt natusque paterque / Fertur ad optatum virgo serena locum*» (Les ducs, fils et père, se placent sous le précieux brancard. La Vierge, sereine, est portée vers l'endroit qu'elle souhaitait).

– En bas à droite : «T. *Sistitur in sancto miseris patrona sacello / Nec despecta frequens concio vota facit*» (Elle est installée pour protéger les malheureux dans le sanctuaire sacré et le peuple rassemblé lui adresse des vœux qui ne sont pas méprisés).

– En haut à droite : «V. *Hanc age devoto cultu venerare Mariam / Illa feret meritis premia digna tuis*» (Allons ! vénère par un culte dévot cette image de Marie. Elle te dispensera des récompenses à la mesure de tes mérites).

La bordure offre les mêmes motifs que la pièce précédente, à l'exception de l'écu du haut qui est celui de Marguerite d'Autriche; en outre, à droite est cousu un cartouche qui semble contemporain des tapisseries et contient une inscription : « *Egregius / franciscus de / Taxis pie memorie / postarum magister / hec fieri fecit / anno 1.5.1.8.*» (l'éminent François de Taxis, de pieuse mémoire, maître des Postes, les fit faire; année 1518).

H 3,55 m × L 5,45 m

Ce texte, capital, complète et confirme les renseignements que l'on pouvait tirer de l'examen de la tenture.

C'est donc bien François de Taxis qui, à la gloire de la Vierge miraculeuse de Bruxelles, à celle de ses protecteurs Habsbourg – et à la sienne ! –, a commandé les tapisseries du Sablon, ce qui n'est pas surprenant, car il possédait un hôtel près de ce sanctuaire; mais il n'en vit pas l'achèvement, car il mourut entre le 30 novembre et le 20 décembre 1517. En dépit de l'hypothèse qui a reculé à 1518 la date de la commande – elle aurait alors été passée par Jean-Baptiste de Taxis pour répondre à la volonté de son oncle –, il faut, en effet, voir plutôt dans cette date celle de la fin du tissage, la conception et l'exécution se plaçant, en ce cas, entre le contrat du 12 novembre 1516, manifestement rappelé dans la quatrième tapisserie, au moins dans la scène centrale, et l'année 1518, ce qui est suffisant si chacune des pièces est tissée sur un métier différent.

On aurait alors un jalon précieux pour l'étude de l'évolution stylistique de la tapisserie bruxelloise – car, à en juger par le tissage et les couleurs, on a certainement affaire, dans cette évocation d'une légende locale, à un produit de la capitale du Brabant, seule capable, peut-être, à cette date, d'exécuter une œuvre de ce type.

Après les entassements des somptueuses tentures attribuées à Jean van Roome et tandis que se tissent dans la ville, pour le Pape, les *Actes des Apôtres*, de Raphaël, qui allaient introduire dans l'art de la tapisserie la révolution de la perspective à l'italienne, la tenture du Sablon, tout en présentant encore, comme ses devancières, un champ «rempli» et une composition subdivisée par des colonnes, manifeste un esprit nouveau; par exemple la superposition de deux scènes, celle du haut, plus petite, étant vue à travers une baie (panneau de droite de la dernière tapisserie), permet de donner un effet de profondeur; des éléments franchement Renaissance apparaissent aussi dans l'architecture, et la bordure est toute différente de celles à tiges fleuries qui encadrent les tapisseries du début du siècle.

Elle est en revanche fort proche d'une bordure composée un peu plus tard par le grand peintre bruxellois Bernard van Orley pour une tapisserie généalogique de la maison de Nassau. Or cet artiste, qui sera l'un des plus grands cartonniers de son temps, avait exécuté en 1515 les portraits des six enfants de Philippe le Beau et, l'année suivante, de nouveau ceux de Charles, d'Éléonore et d'Isabelle. En outre, vers 1512 il avait peint un triptyque pour l'église du Sablon. Il était donc bien placé pour attirer l'attention de François de Taxis qui fonda une chapelle dans ce sanctuaire peu avant sa mort. On retrouve d'ailleurs des aspects de son style dans la tenture, bien qu'elle comporte encore des caractères de ce qu'on a nommé «l'école de Jean van Roome» et soit assez différente d'œuvres comme les *Chasses de Maximilien* du Louvre ou *l'histoire de Jacob* du musée du Cinquantenaire à Bruxelles, où des personnages moins entassés se meuvent avec fougue dans un espace franchement pictural. Mais le goût du détail vrai – qu'il s'agisse des socques et du bougeoir de Béatrix Soetkens près de son lit, ou de la riche étoffe du brancard de la Vierge –, la vigueur expressive des visages, de celui de François de Taxis surtout, alourdi par l'âge et promis à une mort prochaine, d'autres traits encore ont permis d'attribuer les tapisseries du Sablon à Bernard van Orley qui, jeune alors, n'aurait pas été affranchi des traditions antérieures de composition. Peut-être cependant, étant donnée l'existence d'ateliers de cartonniers, et Bernard van Orley ayant pu commencer sa carrière dans celui de Jean van Roome, ne doit-on pas exclure la possibilité d'une intervention de plusieurs mains.

Un autre point qui reste conjectural est celui du lieu de destination de la tenture. Il semble que ce soit, non l'hôtel de François de Taxis près du Sablon, mais l'église elle-même, Mme Crick-Kuntziger ayant retrouvé, dans la relation du voyage de Philippe II aux Pays-Bas, en 1549, la mention d'une «ancienne et riche tapisserie» qui, dans cet édifice, «retrace les miraculeux épisodes» du rapt de la statue, «avec des vers explicatifs». En revanche les textes du XVIII^e^ siècle restent muets sur cette tenture, dont on ignore l'histoire jusqu'à sa réapparition à Paris, au complet, chez deux des plus grands collectionneurs du XIX^e^ siècle, Emile Peyre, puis Frédéric Spitzer.

Émile Peyre expose trois des quatre pièces en 1874. Frédéric Spitzer acquiert ensuite la tenture dont il coupe en trois les première et troisième pièces; c'est donc huit morceaux qui sont dispersés lors de la vente de la collection le 16 juin 1893. La seconde pièce, restée intacte, passe de chez l'antiquaire parisien Loewengard dans la collection Stieglitz, puis, en 1923, au musée de l'Ermitage à Léningrad. La quatrième pièce est acquise, également entière, par les musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles à la vente Spitzer.

BIBLIOGRAPHIE. Marthe Crick-Kuntziger, *La tenture de la légende de Notre-Dame du Sablon*, Anvers, de Sikkel, 1942, 36 p., XX pl. *Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles, Catalogue des tapisseries (XIV^e^ au XVIII^e^ siècle)*, s.l.n.d. (1956), n° 15, p. 31-34 et pl. 20-21. – Roger-A. d'Hulst, *Tapisseries flamandes du XIV^e^ au XVIII^e^ siècle*, Bruxelles, l'Arcade, 1960, n° 17, p. 139-146 et 299, fig. noir et couleur. – Nina Birioukova, *Tapisseries anciennes du musée de l'Ermitage...*, Prague, Artia, Léningrad, L'artiste soviétique (1965), p. 31-32 et pl. 119-128.

87-88
Rédemption de l'Homme

Laine et soie
Fils de métal dans *la Création*
Environ 7 fils de chaîne au cm

Nourrie aux sources les plus traditionnelles de l'iconographie médiévale, cette immense tenture de la *Rédemption*, connue aussi sous le nom de *Combat des Vices et des Vertus*, ou des *Sept Péchés Capitaux*, marque sans doute le point culminant d'une pensée allégorique qui, après avoir imprégné d'innombrables générations, va bientôt être rendue étrangère, par la Renaissance et la Réforme, à l'esprit des siècles ultérieurs. Il est pourtant peu de compositions qui aient su traduire de façon aussi grandiose l'histoire entière du monde chrétien, depuis la Création et la chute d'Adam jusqu'au Jugement final de l'homme racheté par le sacrifice divin. Et si l'on ne sait qui a donné au peintre le programme de cette suite, où se manifeste de façon éclatante l'influence du théâtre religieux (des «Mystères»), elle témoigne d'une pensée théologique dont l'expression artistique a peu de rivales et qui n'a pas exige moins de dix pièces pour se manifester dans l'ampleur de son majestueux déroulement. Deux des pièces de cette suite, qui a été tissée plusieurs fois et dont la plupart des numéros sont connus par divers exemplaires, sont exposées ici; ce sont, résumé de la haute aventure de l'humanité, la première et la dernière.

1e pièce :

87
Création du monde

Narbonne
Cathédrale Saint-Just

Entourée d'une fine bordure à fleurs et raisins, semée de quelques oiseaux, cette tapisserie, dont il existe deux répliques, l'une au château de Haar (Pays-Bas), l'autre à San Francisco (M. H. de Young Memorial Museum), et qui est la seule des dix à ne pas comporter – et pour cause – de prophètes dans les angles inférieurs, est consacrée à la Création du monde et à la Chute de l'homme.

Sept fois – chiffre sacré –, les trois personnes de la Trinité y apparaissent, non sous la forme habituelle du vieillard barbu, du Christ jeune et de la Colombe, mais sous celle, beaucoup plus rare, de trois personnes identiques, pourvues d'un sceptre et de la couronne impériale fermée. Leurs sept représentations ne correspondent d'ailleurs pas exactement aux jours de la Genèse, car à la Création s'ajoute l'histoire du Paradis terrestre.

En haut, à gauche, dans un magnifique envol de draperies, la Trinité, environnée d'une clarté qu'assiègent les nuages, crée sans doute la lumière tout en séparant les eaux au moyen du firmament. Au-dessous, elle se tient sur la terre, apparue le troisième jour et qui s'est couverte de plantes. A côté, les trois personnes lèvent la main en direction des «luminaires» : soleil, lune et étoiles, placés «dans le firmament du ciel» le quatrième jour. Vient ensuite, à droite d'un ruisseau peuplé d'animaux aquatiques et bordé d'oiseaux, la création du cinquième jour, tandis que celle du sixième : bêtes de la terre et premier couple humain, prend place à l'extrême droite. En haut, au centre, devant des anges musiciens, la Trinité siège pour le repos du septième jour, entre les deux vertus qui se disputent son cœur : Miséricorde, à la place d'honneur, et «Justicia» qui brandit son glaive. A droite, alors qu'Ève, tentée par le serpent, tend la pomme à Adam et que l'ange chasse les coupables du Paradis terrestre, la seconde personne de la Trinité, dans un mouvement admirable, demande à Dieu le Père de pouvoir se sacrifier pour racheter le genre humain.

H 4,20 m × L 7,85 m

La rédemption peut alors commencer. Elle se déroule au long de huit panneaux où Vertus et Vices accompagnent pas à pas l'homme qu'elles se disputent et le Christ venu sauver le pécheur. Les sujets s'ordonnent ainsi :

2e pièce. L'homme est attaqué par le tentateur (trois exemplaires : cathédrale de Palencia; cathédrale de Saragosse; M. H. de Young Museum, à San Francisco).

3e pièce. Les Vertus intercèdent pour l'homme (deux exemplaires : un au Metropolitan Museum de New York, provenant de la cathédrale de Burgos; un à Hampton Court. Trois versions abrégées : au Victoria and Albert Museum de Londres; dans la collection Burrell à Glasgow; dans l'ancienne collection Schutz à Paris).

4e pièce. Scènes de la vie de la Vierge jusqu'à la Nativité du Christ (un seul exemplaire, aux Cloisters de New York, venant de la cathédrale de Burgos).

5e pièce. Scènes de l'enfance du Christ depuis la Circoncision jusqu'à la discussion dans le Temple avec les Docteurs (deux exemplaires : un dans la cathédrale de Palencia; un, coupé, au Fogg Art Museum de Cambridge, Massachusetts).

6e pièce. Scènes de la vie publique de Jésus, de la Prédication de saint Jean-Baptiste à la Résurrection de Lazare, et préparatifs du Combat des Vertus contre les Vices (deux exemplaires complets : un à la cathédrale de Palencia, un au Museum of Fine Arts de Boston; plus une moitié droite à Hampton Court).

7e pièce. Combat des Vices et des Vertus (quatre exemplaires : cathédrale de Burgos; château de Haar; Vatican; M. H. de Young Museum à San Francisco).

8e pièce. Descente aux limbes, Résurrection et Apparitions du Christ (trois exemplaires complets : cathédrale de Burgos; Vatican; M. H. de Young Museum, à San Francisco; plus une version abrégée à l'Art Institute de Chicago).

9e pièce. Ascension du Christ; la Grâce de Dieu présente l'homme à la Trinité, tandis que les vices sont chassés (deux exemplaires : cathédrale de Palencia; château de Haar).

10e pièce :

88
Jugement Dernier

Paris
Musée du Louvre

Dans une vision puissante, les morts, au son des trompettes embouchées par les anges, ressuscitent aux pieds du Christ assis dans le ciel entre la Vierge, saint Jean-Baptiste et les Apôtres, tandis que des anges, à gauche, emportent les âmes des élus ou couronnent ceux qui sont agenouillés derrière Miséricorde et, à droite, chassent les réprouvés vers l'Enfer, aidés par Justice qui lève son épée sur un groupe de sept jeunes femmes symbolisant probablement les vices. En bas, à gauche, un prophète porte une citation d'Isaïe : «Judicabit gentes, arguit (pour arguet) populos multos. Ysaie II» (il jugera

Jugement dernier
détail

les nations, il inculpera de nombreux peuples. *Isaïe*, II, v. 4); à droite, un autre prophète, avec une seconde citation d'Isaïe : «Dominus ad judicandum veniet. Ysaie III» (le Seigneur viendra pour juger. *Isaïe*, III, v. 13).

Une réplique sans bordure se trouve au Worcester Art Museum (Massachusetts).

H 4,09 m × L 8,20 m

D'esprit encore tout médiéval par son iconographie, la *Rédemption de l'homme* opère, du point de vue du style, une transition entre les grandes tapisseries du XV^e^ siècle dont l'entassement est volontiers rythmé par des éléments d'architecture et les vastes tentures de la Renaissance où un petit nombre de personnages circule dans un paysage aéré. Ici, à l'exception du *Combat des Vices et des Vertus* et du *Jugement Dernier* où une foule innombrable est rassemblée en une synthèse irrésistible, les figures s'organisent en groupes indépendants, répartis harmonieusement sur deux registres, dans un espace de faible profondeur. Transposition des «mansions» du théâtre, ces scènes se déroulent dans une nature printanière dont toute construction – c'est le cas ici – peut être bannie.

Au XIX^e^ siècle, on avait attribué le dessin de cette suite à Jean Gossaert, ce qui est insoutenable. Plus récemment, Taylor a pensé que Hugo van der Goes avait pu donner le modèle de la série pour célébrer le mariage, en 1468, de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York et, repoussant le *Jugement Dernier* du Louvre à vingt ou trente ans plus tard, il datait celui de Worcester d'environ 1470; cette opinion n'est pas davantage recevable, Hugo van der Goes étant mort en 1482 et toute la tenture offrant le style des années 1500. Des motifs, néanmoins, tel le serpent de la tentation d'Ève, dérivent de l'art d'Hugo van der Goes, à qui ils ont pu être empruntés comme poncif d'atelier. Plus raisonnablement, Mme Crick-Kuntziger rattachait cette œuvre à l'école de Jean van Roome, comme la Nativité d'Anvers (voir n° 81).

Peut-être cependant est-ce trop attribuer à ce cartonnier que de ranger sous son nom toutes les grandes tentures du début du XVI^e^ siècle. Si certains traits de la *Rédemption*, comme les visages graves, les attitudes retenues, les vêtements tombant en lourds plis cassés, se retrouvent dans l'œuvre de Jean van Roome (n^os^ 73 et 82-84), ils paraissent ressortir à l'art de l'époque et d'autres caractères ne semblent pas ceux de ce peintre, tels qu'on peut les appréhender dans la *Communion d'Herkenbald*.

En revanche, des emprunts à la grande peinture flamande du XV^e^ siècle se décèlent çà et là; outre le serpent issu d'Hugo van der Goes, trois personnages du *Jugement Dernier* : la Vierge, saint Jean-Baptiste et le Christ, sont inspirés du fameux polyptyque de Roger van der Weyden à Beaune, le drapé des vêtements de Jésus étant inversé. Des différences apparaissent

d'ailleurs d'une tapisserie à l'autre. On peut donc se demander si l'on n'a pas affaire soit à un peintre habile, qui a emprunté aux traditions du XV[e] siècle en les fondant dans une ample organisation de figures aux gestes mesurés, aux visages mélancoliques, drapées dans des étoffes pesantes, conformément à la mode du temps, soit à un atelier qui intégrait des éléments variés dans les vastes «machines» au goût du jour, afin de fournir de cartons l'énorme industrie de la basse-lice bruxelloise.

Certainement exécutée, en effet, à Bruxelles, dans les premières années du XVI[e] siècle, peut-être même à l'extrême fin du XV[e] (les architectures des pièces non exposées ici sont encore gothiques), la *Rédemption de l'homme* est, en tous cas, typique d'une époque qui a traité toutes les «histoires», celle de l'*Enfant prodigue* par exemple, de cette même façon abondante et somptueuse.

On ne sait, les marques apparaissant plus tard, dans quel atelier s'élabora cet ensemble aux proportions imposantes. Certains l'ont attribué, mais à titre de conjecture, au grand licier Pierre van Aelst qui venait sans doute de faire les «paños de oro» et allait bientôt tisser les *Actes des Apôtres* de Raphaël. Taylor a prononcé le nom de Philippe de Mol, de façon d'autant plus étrange que Phyllis Ackerman, sur qui il s'appuie, voyait en ce personnage, dont elle avait cru lire le nom sur plusieurs tapisseries de *Triomphes* (et qui est cité dans un procès intenté en 1527 à Bernard van Orley), un cartonnier, le fameux «Philiep» de la *Déposition de Croix* de Bruxelles (n° 75), à qui l'on a parfois attribué tout le «groupe de Jean van Room e»; malheureusement il se fondait, pour cette attribution, sur des lettres qu'il déchiffrait au bord du manteau de la Vierge, dans le *Jugement Dernier* de Worcester; or on n'y lit pas MOL, mais NOV — mot qui n'a probablement aucune signification, comme la plupart des lettres qui ornent les orfrois.

Si l'on ignore donc qui a tissé la *Rédemption de l'homme*, on ne sait pas non plus pour qui elle a été faite ni si elle a été commandée par un client déterminé. On a pensé à Maximilien parce que l'aigle à deux têtes apparaît dans la quatrième pièce au-dessus de la scène de Joseph et Marie payant la taxe au percepteur romain, mais il peut aussi bien symboliser l'Empire d'Auguste. On a dit aussi qu'elle aurait été offerte par Maximilien à son fils, Philippe le Beau, à l'occasion de son mariage avec Jeanne la Folle en 1496. Cependant, ces énormes tentures bruxelloises semblent souvent avoir été faites d'avance, sans destinataire précis (ce qui prouve la puissance de l'industrie tapissière), les armoiries qu'elles portent quelquefois étant des adjonctions. C'est le cas pour les quatre pièces de la cathédrale de Palencia, en Espagne, dont les écus sont ceux de Don Juan Rodriguez de Fonseca qui fut évêque de cette ville de 1505 à 1514, puis occupa le siège de Burgos jusqu'à sa mort en 1524; il légua quatre tapisseries de la *Rédemption* à chacune de ses cathédrales, qui les reçurent en 1527 et 1526. Mais la tenture fut tissée plusieurs fois, puisqu'on a plusieurs exemplaires de presque toutes les pièces, certains étant des versions réduites.

La Création *est la seule pièce conservée des dix que l'archevêque de Narbonne, François Fouquet, donna au chapitre de Saint-Just, le 19 février 1673, à une époque où il était en exil à Alençon après la disgrâce de son frère, le surintendant des finances. Le* Jugement Dernier, *vendu avec la collection du duc de Berwick et d'Albe, en 1877, ainsi que cinq autres pièces de la série, fut exposé à Bruxelles en 1880 par le baron d'Erlanger et donné au musée par la Société des amis du Louvre en 1901.*

BIBLIOGRAPHIE. D.T.B. Wood, *Tapestries of the Seven Deadly Sins*, dans *The Burlington Magazine*, t. XX, 1912, p. 210-222 et 277-289, fig. — Francis H. Taylor, *A pièce of Arras of the Judgment*, dans *Worcester Art Museum Annual*, t. I, 1935-1936, p. 1-15, fig. — Roger-A. d'Hulst, *Tapisseries flamandes du XV[e] au XVIII[e] siècle*, Bruxelles, l'Arcade, 1960, n° 15, p. 121-128 et 298-299, fig. noir et coul. — *Le seizième siècle européen. Tapisseries*, Paris, Mobilier national, *octobre 1965-janvier 1966* (Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1965), n° 19, p. 34 et fig. p. 43 — Adolph S. Cavallo, *Tapestries of Europe and of Colonial Peru in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston, Museum of Fine Arts (1967), n° 24, p. 91-95 et pl. — Anna Bennett, *Tapestries of the «Redemption of Man» series*, dactyl., 1969, 38 p., fig.

55 bis
Chasse à l'arbalète et au faucon

Laine
5 à 6 fils de chaîne au cm

Collection particulière

Grâce à l'obligeance du propriétaire, il a été possible de présenter en pendant de la «chasse», n° 55 du catalogue, la réplique dont il est fait mention sous ce numéro. Le visiteur aura ainsi l'occasion de juger des ressemblances et des différences qui peuvent exister entre deux tapisseries de même sujet et de même composition. On constate que les personnages, de silhouette identique, sont répartis un peu différemment, en largeur comme en hauteur, que certains éléments du décor ont été ajoutés (un oiseau mort entre les jambes du tireur d'arbalète) ou modifiés (la forme des leurres, par exemple), que le

paysage est nettement différent, et que les vêtements, enfin, sont d'un tissu moins riche.

On aurait donc ici une indication de l'emploi par les lissiers de cartons «préfabriqués» pour chacun des principaux personnages, cartons dont ils jouaient assez librement pour organiser la composition du tableau. Le paysage, par contre, montre trop de différences pour n'avoir pas été redessiné. Quant aux variantes dans le traitement des vêtements et des accessoires du costume, elles font peut-être croire que les cartons particuliers étaient «habillés», c'est-à-dire recouverts à la demande d'un autre carton de même silhouette figurant tel ou tel dessin et coloris.

H 3,30 m × L 3,60 m

F. S.

Nos remerciements s'adressent à tous ceux qui ont permis la réalisation de cette exposition :

Collections étrangères

Belgique :
Anvers, Musée Mayer van den Bergh
Bruxelles, Musées Royaux d'art et d'histoire

Espagne :
Zamora, Cathédrale

États-Unis d'Amérique :
Baltimore, Walters art Gallery
Boston, Museum of Fine Arts
Cleveland, Cleveland Museum of art
Detroit, Detroit Institute of arts
Honolulu, Honolulu Academy of arts
Manchester, Currier Gallery of art
New York, Metropolitan Museum of art
Toledo, Toledo Museum of art
Washington, National Gallery of art

Grande-Bretagne :
Londres, Victoria and Albert Museum
Yeovil, Montacute House

Italie :
Padoue, Museo civico

Pays-Bas :
Amsterdam, Rijksmuseum

Suède :
Göteborg, Röhsska Konstslöjd Museet

URSS :
Léningrad, Musée de l'Ermitage

Collections françaises

Aix-en-Provence, Cathédrale
Angers, Château
Beaune, Hospices civils
Beauvais, Cathédrale
Commarin, Château
Dijon, Musée des Beaux-Arts
Langeais, Château
Lyon, Musée lyonnais des Arts décoratifs
Narbonne, Musée-trésor de l'ancienne cathédrale Saint-Just
Paris, M. et Mme Grog-Carven, Mobilier National, Musée des Arts Décoratifs, Musée de Cluny, Musée du Louvre (département des Objets d'art)
Pau, Musée national du château
Rouen, Musée départemental des Antiquités de la Seine-Maritime
Saumur, Musée d'Arts décoratifs
Sens, Cathédrale
Valenciennes, Musée des Beaux-Arts

ainsi qu'aux collectionneurs ayant préféré garder l'anonymat.

Les services publics suivants ont apporté à l'organisation de cette exposition un concours particulier : Direction de l'Architecture, Inspection générale des Monuments historiques, Service de la Création artistique, Administration générale du Mobilier national.

Lieux de conservation

Aix-en-Provence
Cathédrale Saint-Sauveur 78, 79

Amsterdam
Rijksmuseum 54

Angers
Musée des tapisseries 1, 40-42

Anvers
Musée Mayer van den Bergh 81

Baltimore
Walters art gallery 15

Beaune
Hôtel-Dieu 43

Beauvais
Cathédrale 14

Boston
Museum of fine arts 30, 47

Bruxelles
Musées royaux d'art et d'histoire 2, 75, 86

Cleveland
The Cleveland Museum of art 59, 61, 62

Commarin
Château 48, 49

Detroit
The Detroit Insfitute of arts 60

Dijon
Musée des Beaux-Arts 16

Göteborg
Röhsska Konstslöjd Museet 64

Honolulu
Honolulu Academy of arts 29

Langeais
Château 46

Leningrad
Musée de l'Ermitage 82, 83-84, 85

Londres
Victoria and Albert Museum 76

Lyon
Musée lyonnais des arts décoratifs 11, 80

Manchester
The Currier Gallery of art 53

Narbonne
Cathédrale 87

New York
The Metropolitan Museum of art 6, 26, 27, 33, 73

New York
The Metropolitan Museum of art. The Cloisters 3, 4, 18-24, 25, 45

Padoue
Museo civico 5

Paris
Musée du Louvre 31, 72, 88
Musée de Cluny 34-39
Musée des Arts décoratifs 63
Musée des Gobelins 32, 71

Pau
Château 77

Rouen
Musée départemental des antiquités de la Seine-Maritime 28

Saumur
Château 12, 13

Sens
Trésor de la cathédrale 69, 70

Toledo
The Toledo Museum of art 51, 52

Valenciennes
Musée des Beaux-Arts 17

Washington
The National gallery of art 74

Yeovil
Montacute House 44

Zamora
Cathédrale 7-10

Photos :
A.C.L. Bruxelles
Archives photographiques, Paris (Joubert, Gourbeix)
The Cleveland Museum of Art, Cleveland
The Detroit Institute of Arts, Detroit
Bill Finney, Concord, N.H.
Graphic-Photo, Paris
Honolulu Academy of Arts, Hawaï
Frank Kelly, Manchester, N.H.
Micro photo, Lyon
Musée des arts décoratifs, Paris
Museo Civico, Padoue
Musée de Dijon
Musée de l'Ermitage, Léningrad
Museum of Fine Arts, Boston
Musée Lyonnais des arts décoratifs, Lyon
The Metropolitan Museum of Art, New York
National Gallery of Art, Washington
Réunion des musées nationaux, Paris
Rijksmuseum, Amsterdam
Sörvik, Göteborg
Studio Sallis, Narbonne
The Toledo Museum of Art, Toledo
Wallerval, Valenciennes
Walters Art Gallery, Baltimore

Maquette :
Frutiger & Pfäffli

Photogravure :
Les Fils de Victor-Michel

Photocomposition :
Bussière arts graphiques

Impression :
Imprimerie Moderne du Lion

Réunion des musées nationaux